LUKÁCS GYÖRGY

A KÜLÖNÖSSÉG
MINT ESZTÉTIKAI KATEGÓRIA

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST
1957

Lektorálta
HELLER ÁGNES

© *Akadémiai Kiadó, Budapest, 1957*

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

A szerkesztésért felelős: Timár Ilona — Műszaki felelős: Nyáry Dezső

A kézirat beérkezett: 1957. VI. 19. — Terjedelem: 16 (A/5) ív

42721/57 Akadémiai Nyomda, Budapest, V., Gerlóczy u. 2. — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó 5

Első rész

A különösség kategóriájáról 9

I. fejezet

A különös logikai kérdésfeltevése Kantnál és Schellingnél 11

II. fejezet

Hegel megoldási kísérlete 33

III. fejezet

A különös a dialektikus materializmus megvilágításában 62

IV. fejezet

A különös esztétikai problémája a felvilágosodás korában és Goethénél 101

V. fejezet

A különös mint az esztétika központi kategóriája 128

Második rész

A különösségnek mint esztétikai kategóriának konkretizálása egyes problémákon 147

I. fejezet

A művészi forma legáltalánosabb jegye 149

II. fejezet

Modorosság és stílus 152

III. fejezet

Technika és forma 154

IV. fejezet

Az esztétikai szubjektivitás és a különösség kategóriája 159

V. fejezet
Művészi eredetiség és a valóság visszatükrözése 168

VI. fejezet
Pártosság 172

VII. fejezet
Lényeg és jelenség 181

VIII. fejezet
Maradandó hatás és elavulás 189

IX. fejezet
Műalkotásegyéniség és különösség 200

X. fejezet
A tipikus: a tartalom problémái 216

XI. fejezet
A tipikus: a forma problémái 225

XII. fejezet
A művészet mint az emberiség fejlődésének öntudata 234

Név- és címmutató 249

ELŐSZÓ

Az itt külön megjelenő tanulmányt eredetileg úgy terveztem és írtam meg, mint esztétikám, *Az esztétikai visszatükrözés problémái* dialektikus-materialista részének egy fejezetét. A történelmi-materialista rész tárgyilag csak később következhetik, mivel feltételezi az esztétikai visszatükrözés dialektikus-materialista problémáinak megoldását. Hogy külön megjelentetésének jogosultságát megértessem az olvasóval, néhány szóval rá kell mutatnom keletkezésének történetére és az esztétika egész összefüggésében elfoglalt helyére.

A fent jelzett mű elgondolásom szerint két részből áll. Az első az esztétikai sajátos jellegének kifejtése, mindenekelőtt az esztétikai elv filozófiai genézisének elemzése, ennek az elvnek az objektív valóság tudományos visszatükrözésétől és a mindennapi élet visszatükrözésétől való megkülönböztetése. A különösségnek az esztétika kategóriájaként való tárgyalását mint e szakasz második, lezáró fejezetét terveztem és írtam le. *Az esztétikai visszatükrözés problémái* második főrésze a műalkotás szerkezetével és az esztétikai magatartás filozófiai tipológiájával foglalkozik.

Mivel régtől fogva az a felfogásom, hogy a különösség az esztétikainak egyik középponti kategóriája (ha ugyan nem *a* középponti kategóriája), azért a fent említett mű leírását a különösség monográfikus feldolgozásával kezdtem, tehát, mint már mondottam, az első főrész második fejezetével. Az esztétikai általános filozófiai genézisének és sajátos jellegének kidolgozása során azonban bizonyos nehézségek mutatkoztak, amelyek az eredeti tervet problematikus megvilágításba helyezték.

Az egész mű általános alapgondolata az, hogy a tudományos és az esztétikai visszatükrözés *ugyanazt* az objektív valóságot reflektálják. Ennek szükségszerű következménye, hogy nemcsak a visszatükrözött tartalmaknak kell ugyanazoknak lenniök, hanem az ezeket formáló kategóriáknak is. A különböző visszatükrözési módok sajátos jellege tehát csak ilyen általános azonosságon *belül* nyilatkozhatik meg: a lehetséges tartalmak végtelenségéből

való specifikus kiválogatásban, a mindenkor döntő kategóriák specifikus hangsúlyozásában és csoportosításában.

E tényállásnak megfelelően a fősúlyt mindenütt arra kellett helyezni, hogyan változik a szerkezet és az arány ugyanazon kategória területén belül, s különösen kellett mindenütt hangsúlyozni a tudományos és az esztétikai kategóriaelmélet azonosságának és különbözőségének egységét. Minthogy azonban a különösség problémája közismerten a logikának legkevésbé kidolgozott részeihez tartozik, azért indíttatva éreztem magamat, hogy a különösség problémájának filozófiatörténeti vizsgálatával kezdjem fejtegetéseimet (e tanulmány I. rész 1—3. fejezete). Csak magától értetődő volt, hogy ezekhez egy vázlatot fűztem a kategóriáknak az esztétikán belül végbement fejlődésére vonatkozóan (I. rész, 4. fejezet). Már ebből kompozíciós nehézségek származtak eredeti szándékom megvalósítása szempontjából: egy szükségképp ennyire széles — bár magában vázlatos — problématörténeti fejtegetés nem illeszkedett bele egészen egy lényege szerint szisztematikus esztétikai mű keretébe.

Másodszor kitűnt, hogy a különös kategóriáját tárgyilag az első rész genetikai szakaszában is tárgyalni kell. Mégpedig, ami még nem történt meg a jelen tanulmányban, összefüggésben és kölcsönös vonatkozásban a tudományos és az esztétikai visszatükrözés más kategoriális különbözőségeivel (dezantropologizálás, illetőleg antropomorf szemlélésmód, a magánvaló és a számunkra való értelmezése stb). A jelen tanulmány általános-elméleti fejezete (I. rész, 5. fejezet) tehát az egész összefüggésben zavaró ismétlésekhez vezetett volna.

Harmadszor kitűnt, hogy a különösség konkretizálása, amely az adott összefüggésben elkerülhetetlen volt (II. rész), tárgyilag *Az esztétikai visszatükrözés problémái*nak nem első, hanem második főrészébe, mindenekelőtt a műalkotás szerkezetének elemzésébe tartozik.

Ezek az okok késztették a szerzőt arra, hogy a már kész fejezetet kiemelje az egész műből. Ez persze még semmiképp sem jogcím e tanulmány külön közzétételére. A fő ok, amely erre az elhatározásra bírt, az, hogy — amint már említettem — a különösség problémája egyfelől mind logikai, mind esztétikai szempontból a legelhanyagoltabbak közé tartozik, míg másfelől a szerző véleménye szerint az esztétika középponti kérdéseinek egyike. Ámbár tehát a jelen tanulmány csak nagyon korlátozott értelemben tekinthető prolegomenonnak esztétikámhoz, mégis az egész esztétika egyik legfontosabb problémájának bár vázlatos, de monográfikus feldolgozását tartalmazza. Ez pedig — remélem, elfogadható a közzététel okául.

ELSŐ RÉSZ

A KÜLÖNÖSSÉG KATEGÓRIÁJÁRÓL

Az általánosság, különösség és egyediség viszonya természetszerűen ősrégi problémája az emberi gondolkodásnak. Ha bizonyos fokig nem különböztetjük meg s kölcsönösen nem határoljuk el őket egymástól, s ugyanakkor bizonyos fokig nem látjuk be kölcsönös átmenetelüket egymásba, akkor lehetetlen tájékozódnunk a valóságban, lehetetlen a szó legmindennapibb értelmében vett gyakorlat is. Magától értetődik tehát, hogy ezeknek a problémáknak fel kell merülniök, amint a dialektikus gondolkodás — jóllehet spontán formában — megindul és különösen, amikor tudatosságért küzd. Lenin ezt már Aristotelésnél megállapítja. Idézi egyik kijelentését, amelyből világosan kitűnik, hogy Aristotelés felismerte már az általános önállósításának ideológiai veszélyét: „Mert természetesen nem gondolhatjuk, hogy a látható házakon kívül létezik valami ház általában." Lenin kommentárja, amely itt az általánosnak és egyesnek dialektikus viszonyára szorítkozik, de amelyet minden további nélkül a különösre is ki lehetne terjeszteni, természetszerűen messze túlmegy Aristotelésen. „Tehát az ellentétek (az egyes az általánosnak ellentéte) azonosak: az egyes csakis olyan összefüggésben létezik, mely az általánoshoz vezet. Az általános csak az egyesben, az egyes által létezik. Minden egyes (így vagy amúgy) általános. Minden általános az egyesnek (részecskéje vagy oldala, vagy lényege). Minden általános csak megközelítőleg fogja át az összes egyes tárgyakat. Minden egyes nem teljesen lép be az általánosba és így tovább, és így tovább. Minden egyest ezernyi átmenet kapcsol egybe más*nemű* egyesekkel (dolgokkal, jelenségekkel, folyamatokkal). És így tovább. *Már itt* megvannak a *szükségszerűségnek*, a természet objektív összefüggésének stb. elemei, csírái, fogalmai. Már itt megvan az esetleges és a szükségszerű, a jelenség és a lényeg, mert ha azt mondjuk: Iván ember, Zsucska kutya, *ez* a falevél stb., akkor figyelmen kívül hagyunk több ismérvet, mint *esetlegest*, különválasztjuk a lényegest a megjelenőtől és szembeállítjuk az egyiket a másikkal."[1]

[1] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 341. l.

Az általános önállósításának veszélye, amelyet Aristotelés meglátott, s amely előtte Platón filozófiájában öltött világos alakot, fogalmi realizmussá fokozódik a középkori skolasztikában. Problémánk szempontjából ennek a veszélynek egyik fontos összetevője abban van, hogy az egyediséget, a különösséget és az általánosságot nem magának a valóságnak meghatározásaiként fogják fel dialektikus kölcsönös vonatkozásaikban, hanem az egyik kategóriát valóságosabbnak tekintik a másiknál, sőt az egyedül valóságosnak, egyedül objektívnak tekintik, míg a többinek állítólag csak szubjektív jelentősége van. Ilyen ismeretelméleti hangsúlyt kap az általánosság a fogalmi realizmusban. A nominalista ellenzék megfordítja az előjeleket és az általánosságból merőben szubjektív, fikciószerű meghatározást csinál. Ez a fogalmi realizmus ellen fellépő, gyakran spontán materialista, persze a történelmi körülményeknek megfelelően ugyancsak teológiai mezben fellépő ellenzék a fogalmi realizmusra vonatkozó bírálatában átcsap az általános szubjektiválásába, a nominalizmusba. Marx Duns Scotusnál megállapítja a spontán, teológiailag elleplezett materializmust és a materializmus „első kifejezésének" mondja. Ilyen nominalista tendencia uralkodik az újkori filozófia materializmusának kezdeteiben is: Marx joggal utal itt Hobbesra[2]. Az újkori filozófiai fejlődésnek amaz, Engels által hangsúlyozott mozzanata, hogy ti. a természettudományok keletkezése és első kibontakozása előbb a metafizikai gondolkodás uralmát alapozza meg, érthetően döntő szerepet játszik abban, hogy a különös dialektikája alig, legfeljebb csak epizódszerűen merül fel. Persze az új matematikai-geometriai-mechanikai tudományok filozófiai megalapozásának nem egy központi alakja jelentős dialektikus is volt, így Descartes vagy Spinoza. Az utóbbi azzal a definíciójával: „omnis determinatio est negatio" (minden meghatározás tagadás), mint később látni fogjuk, nagyon lényegesen hozzájárult a különösség helyes felfogásához. De kérdésünk csupán akkor kezdett a filozófiai érdeklődés középpontjába tolódni, amikor a tudományos érdeklődés nemcsak a — lényegében mechanikaként felfogott — fizikára, hanem egyben a kémiára és mindenekelőtt a biológiára irányult, amikor a biológiában a fejlődés problémái kezdtek felmerülni, amikor a francia forradalom a társadalom- és történelemtudományokban hasonlóképpen a fejlődés gondolatáért vívott harcot állította előtérbe — csak akkor kezdett kérdésünk a filozófiai érdeklődés előterébe tolódni.

[2] Marx—Engels, *A szent család*. MEGA. I. 3. Berlin 1932. 305. l.

A KÜLÖNÖS LOGIKAI KÉRDÉSFELTEVÉSE KANTNÁL ÉS SCHELLINGNÉL

Nem csoda, hogy ez a klasszikus német filozófiában történt meg. A gondolkodásnak e nagy növekedési válságában a klasszikus német filozófia kezdte felvetni a dialektika problémáit és törekedett megoldásukra. Goethe ismételten utal arra a Cuvier és Geoffroy de Saint Hilaire között lefolyt nagy vita híres leírásában, hogy Geoffroy de Saint Hilaire elismerte a német természetfilozófia ösztönzéseit evolúciós módszerének kialakítására, s hogy Cuvier szemére vetette ezt a szellemi kapcsolatát a német misztikával.

Az első mű, amelyben ez a magában véve ősrégi, tudatos megfogalmazásában tipikusan újkori probléma áll az elmélkedések központjában, Kantnak *Az ítélőerő kritikája* című műve. Ha elismerjük itt Kantnak ezt a kezdeményező szerepét, ezzel, mint mindjárt látni fogjuk, a legcsekélyebb engedményt sem tesszük az utolsó évszázad polgári Kant-felfogásának. Szemünkben ugyanis a kanti filozófia — és benne *Az ítélőerő kritikája* — sem nem nagyszerű alapvető szintézis, amelyre a későbbi gondolkodásnak építenie kell, sem nem új föld-felfedezés, „kopernikusi fordulat" a filozófia történetében. A kanti filozófia — s ez természetesen nem kevés — fontos mozzanat a filozófia akuttá vált válságában, a XVIII. század fordulóján. Lenin megállapította, hogy Kant ingadozott idealizmus és materializmus között. Éppígy észrevehető, ahogy szintén látni fogjuk, hogy ingadozott a metafizikai és a dialektikus gondolkodás között. Mindenki tudja pl., hogy *A tiszta ész kritikájának* transzcendentális dialektikája a filozófia központi problémájaként felveti az ellentmondást; igaz, hogy olyan problémaként, amely csupán a „mi" gondolkodásunk áthághatatlan határát vonja meg, amelyből azonban — e határmegvonáson kívül — semmiféle következtetés nem vonható le a megismerés, a tudományok módszerére vonatkozóan. Ott pedig, ahol Kant az észnek tulajdonít döntő jelentőséget, az etikában, az ellentmondásosság teljesen megszűnik számára; csak az éles, antinomikus ellentétet ismeri az ész parancsolata és az emberi érzések között,

az intelligibilis és az empirikus én között, s innen is van, hogy etikájában kizárólag a kellés (Sollen) előtt való feltétlen meghódolás uralkodik, itt nincs mozgási tér az etikai összeütközések dialektikája számára. Kant tehát tulajdonképp akarata ellenére, tudatosság nélkül lett a dialektikus módszer létrejövetelének első jelentős és befolyásos alakja a klasszikus német filozófia idealizmusában. Filozófiája inkább a válság egy tünete, mintsem komoly megoldási kísérlet. *Az ítélőerő kritikája* sem kivétel e tekintetben. Nem véletlen persze, hogy épp azokat a kérdéseket veti fel, amelyeket az imént született új tudomány, a biológia intézett a filozófiához, ezt arra kényszerítve, hogy szétfeszítse az eddig uralkodó irányok következetesen mechanikai gondolkodásának keretét.

Itt is mindjárt egy megszorítással kell kezdenünk. A biológiának mint tudománynak keletkezése a fejlődés gondolatáért való harccal kapcsolatos. Igaz ugyan, hogy *Az ítélőerő kritikája* írása idején a Linné-típusú, mechanikusan osztályozó irány még uralkodott, de már kitört a harc, hogy csak Németországról szóljunk, Goethének az ember állközti csontjára vonatkozó felfedezésében. Kant itt határozottan az új ellen foglal állást: „Képtelenség, hogy az ember csak tervbe is vegyen olyasmit, vagy azt remélje, hogy valamikor még támadhat egy Newton, aki megérteti csak egy fűszál létrejövetelét is olyan természettörvények szerint, amelyeket nem rendezett el szándék."[1] Kant minden ismerője számára kétszeresen jelentős Newton neve, amelyet itt szimbolikusan használ. Egyrészt mint kifejezése a valóban tudományos módszernek általában (vö. a fizika tárgyalását *A tiszta ész kritikájában*), másrészt azért, mert az, hogy Kant elutasítja a keletkezés és a fejlődés tudományos elméletének lehetőségét, azt is jelenti, hogy elutasít mindennemű új tudományos módszert, amely túlmenne a XVII—XVIII. század tudományos módszerén. Az élet puszta ténye, puszta jelensége persze arra kényszeríti, hogy túlmenjen *A tiszta ész kritikájának* módszertanán. Az új problémafelállítások és megoldási kísérletek azonban, mint már egyidejűleg Goethénél, mint néhány évvel később a fiatal Schellingnél, nem állnak az akkor keletkező fejlődéstan szolgálatában, hanem csupán a sztatikus, biológiai osztályozást akarják ismeretelméletileg megalapozni.

Ámde az a puszta tény, hogy a biológia területét logikai, módszertani és ismeretelméleti vizsgálódásnak vetik alá, kikényszerít új problémákat, amelyeket lehetetlen megoldani azzal a fogalmi apparátussal, amelyet *A tiszta ész kritikája* bírál és tovább-

[1] Kant, *Az ítélőerő kritikája*. 75. §.

fejleszteni próbál. Az olyan kategóriákat, mint faj, nem stb. módszertanilag és ismeretelméletileg még akkor is újból kell formulázni, ha csupán, mint Kant, a klasszifikáció és specifikáció kérdéseit látjuk is itt. Kant viszonylag világosan látta meg az előtte álló feladatokat, magától értetődően ama korlátokon belül, amelyeket a szubjektív idealizmus, az antievolúcionizmus jelentenek számára. E kérdéskomplexum fontossága szükségessé teszi, hogy részletesen idézzük kérdésfeltevését:

„Egy rendszer logikai formája pusztán adott általános fogalmak osztályozásában van (ilyen itt a természet fogalma általában), olyképpen, hogy a különöst (itt az empirikust) a maga különbözőségében, mint az általánosnak alárendeltet bizonyos elv szerint gondoljuk. Ehhez tartozik mármost, ha empirikusan járunk el és a különöstől az általánoshoz emelkedünk, a különfélének *klasszifikációja*, azaz több osztály összehasonlítása, amelyek mindegyike határozott fogalom alatt áll egymás között, továbbá, ha amazok teljesek a közös jegy szerint, magasabb osztályoknak (nemeknek) való alárendelésük, mígnem ahhoz a fogalomhoz órkezünk el, amely az egész osztályozás elvét tartalmazza (és a legfelsőbb nemet alkotja). Ha ellenben az általános fogalomból indulunk ki, hogy teljes osztályozás által leszálljunk a különös fogalmakhoz, akkor az eljárás neve a különfélének *specifikációja* egy adott fogalom alatt, minthogy a legfelsőbb nemtől alsóbb nemekhez (alnemekhez vagy fajokhoz) és a fajoktól alfajokhoz haladunk tovább. Helyesebben fejezzük ki magunkat, ha ahelyett, hogy (mint a közönséges szóhasználatban) azt mondanánk, hogy az általános alatt álló különöst specifikálni kell, inkább azt mondjuk, hogy *specifikáljuk az általános fogalmat*, amennyiben felsorakoztatjuk az alája tartozó különfélét. Mert a nem (logikailag tekintve) mintegy az anyag vagy a nyers szubsztrátum, amelyet a természet több meghatározás által különös fajokká és alfajokká dolgoz fel, s így azt lehet mondani, hogy *a természet specifikálja önmagát* bizonyos elv (vagyis egy rendszer eszméje) szerint, ennek a szónak a jogtanároknál szokásos használata analógiájára, ha bizonyos nyers anyagok specifikációjáról beszélnek."[2]

Ez a hosszú idézet meglehetősen világosan feltárja előttünk, hogyan áll a probléma Kantnál. Először is azt látjuk, hogy — éppúgy, mint a felvilágosodás gondolkodói is általában — a gondolkodást önkéntelenül és kritikátlanul a metafizikai gondolkodással azonosítja. Már ebből következik másodszor, hogy a fejlődés Kant

[2] Kant, *Első bevezetés „Az ítélőerő kritikájá"-hoz.* Kant, *Werke.* V. köt. Cassirer-kiadás, Berlin 1922. 195—196. l.

számára fogalmilag felfoghatatlan (nem létező). Vagy csak klasszifikációról, vagy csak specifikációról van szó, aszerint, hogy a gondolkodás a különöstől az általánoshoz emelkedik-e fel, vagy pedig az általánostól a különöshöz fordul. Azaz indukció és dedukció, amelyek addig igen gyakran egymás mellett, olykor mint élesen elkülönült filozófiai iskolák léptek fel (gondoljunk Baconra egyfelől, Spinozára másfelől), mint egymás mellé rendelt módszerek jelennek meg. Természetesen ezek Kantnál is metafizikusan egymástól élesen elkülönített gondolatműveletek. Harmadszor itt is feltűnik Kantnak Lenin által feltárt ingadozása materializmus és idealizmus között. Világosan látható ez a tétovázás olyan formulázásokban, mint „a természet maga specifikálódik". Persze, mihelyt Kant konkretizálja a problémát és konkrét utakat keres a megoldására, azonnal a szubjektív idealizmusba menekül. Végül pedig már itt is meg kell jegyeznünk, elébe vágva az alább kifejtendőnek, hogy ez a menekülés a metafizikai gondolkodásnak az emberi gondolkodóképességgel általában való azonosítása következtében kénytelen az irracionalisztikusan színezett intuíció irányában letérni útjáról. Kant azt mondja *Az ítélőerő kritikájá*ban: „Értelmünk a fogalmak képessége, azaz diszkurzív értelem."[3] Erre a kérdésre alább részletesen rátérünk.

Világos, hogy mind az osztályozás, mind a specifikáció felveti az általánosság és különösség kölcsönös viszonyának problémáját. Hogy az itt fakadó kérdésekre általában csak némileg következetes feleletet találhasson, Kantnak túl kell mennie a gondolkodás és lét ama viszonyán, amelyet *A tiszta ész kritikájá*ban megállapított. Itt ugyanis minden formáltság, minden formáló elv kizárólag a szubjektum oldalán van. Bár a tartalom abból az „affekció"-ból származik, amellyel a magánvaló dolog érzeteket kelt a szubjektumban, minthogy azonban valamennyi kategória (valamennyi forma) a transzcendentális-teremtő szubjektivitás terméke, azért Kantnak következetesen meg kell tagadnia minden formáltságot a tartalomtól, a magánvaló dolgok világától, s ezt mint elvileg rendezetlen és csupán a transzcendentális szubjektum kategóriái által rendezhető káoszt kell felfognia. (Ezt a következtetést maga Kant sohasem vonta le teljes következetességgel; később ez lesz alapja a schopenhaueri filozófiának.) Az osztályozás és a specifikáció arra kényszerítik Kantot, hogy túlmenjen ezen a koncepción; megteszi ezt persze anélkül, hogy tudatára ébredne annak, hogy ezzel hűtlen lesz elméleti főművének elveihez. Mert az e területre vonatkozó ismeretelméleti program, amelyről az imént szóltunk,

[3] Kant, *Az ítélőerő kritikája*. 77. §.

összeegyeztethetetlen a tisztán szubjektív formálásnak és a tartalom káoszának korábbi éles szembeállításával.

Látjuk, hogy Kantnak a materializmus és az idealizmus közötti ingadozása itt magasabb fokon, konkretizáltabban jelenik meg. Már nemcsak a magánvaló létezésének elvont, a gondolkodás számára elvileg elérhetetlen általánosságáról, a dolgoknak a tudattól való függetlenségéről van szó, hanem ez a függetlenség konkrétabb alakot ölt: a természetnek, az objektív külvilágnak magának kell specifikálódnia, hogy a specifikáló gondolkodás ismeretelméletileg felfoghassa az általánostól való leszállást a különöshöz. Itt már egy következetes objektív-idealistának (nem is szólva materialistáról) energikusan túl kell mennie *A tiszta ész kritikája* valóságfelfogásán: a specifikáció gyökereit, alapját — és természetesen az osztályozáséit is — magában az objektív valóságban kellene keresnie; a specifikáció és osztályozás ekként kidolgozott elvei objektív tulajdonságok, maguknak a magánvaló tárgyaknak, kapcsolatuknak és fejlődésüknek jegyei kellene hogy legyenek. Minden további nélkül érthető, hogy ilyenféle következetességről Kantnál egyáltalán nem lehetett szó. Mint szubjektív idealista csak szubjektív megismerőképességet posztulálhat, *A tiszta ész kritikája* alapellentmondását meg kell ismételnie magasabb színvonalon, ha valamilyen megoldáshoz (akár álmegoldáshoz) akar jutni, anélkül, hogy teljesen lebontaná saját rendszerét. Ezért mondja Kant programszerűen: „Így tehát szubjektív értelemben szükségszerű transzcendentális *előfeltevés*, hogy a tapasztalati törvényeknek az az aggasztóan határtalan különbözősége és a természeti formák különneműsége nem illeti meg a természetet, hanem ez azáltal, hogy a különös törvények az affinitás alapján általánosabb törvényeknek rendelődnek alá, a tapasztalatnak mint empirikus rendszernek minőségét veszi fel."[4]

Ez az ingadozás materializmus és idealizmus között, amely Kantnál mindig az idealizmus győzelmével végződik, nem az egyetlen nehézsége az új ismeretelmélet kiépítésének. Kant koncepciója végső soron nemcsak szubjektív-idealisztikus, hanem, mint már láttuk, metafizikus is; de ez a metafizikus fogalomalkotás is olyan folyamat eredményeként jön létre, amely a metafizika és dialektika közötti ingadozással kezdődik. Abban az előbbi kísérletében, hogy a természettörvények objektív érvényességét, a matematikáét és a fizikáét, amely nála lényegileg mechanikai jellegű, megmentse „a filozófia és az általános emberész botrányától", egy Berkeley vagy Hume szélsőségesen szolipszista követ-

[4] I. m. 191. l.

kezményeitől, kénytelen volt az érzékiség (tér és idő) és az értelem aprioritásaihoz menekülni, amelyeknek az volt a rendeltetésük, hogy biztosítsák a külvilág formális szerkezetének objektivitását. Ha most eltekintünk is e felfogás általános ideológiai korlátaitól, ezzel a külvilágnak és törvényszerűségének egész szerkezete a matematika és fizika (mechanika) módszertanára van szabva. Hogyan ragadható meg mármost e fogalmi apparátussal az élet jelensége? Kant a nehézséget, legalább részben, itt is világosan látta meg és fejezte ki: „Az értelem pedig a természetre vonatkozó transzcendentális *törvényhozásában* elvonatkozik a lehetséges empirikus törvények minden sokféleségétől. Ama törvényhozásban csak a tapasztalat lehetőségének feltételeit általában, formájuk szerint veszi tekintetbe. Az értelemben tehát nem található meg a különös természettörvények affinitásának amaz elve."[5]

Az ítélőerő mármost a „lelkiképességek" kanti rendszerében azt a feladatot kapja, hogy áthidalja ezt a szándékot: „hogy a különös törvényeket aszerint is, ami ugyanazon általános természettörvények alatt különböző bennük, mégis magasabb, habár még mindig empirikus törvények alá hozza . . ." Kantnál azonban funkciójuk nagyon különböző, aszerint, hogy a különöstől az általánoshoz visz-e az út (osztályozás), vagy megfordítva (specifikáció). Az alulról felfelé és felülről lefelé vezető útnak éles metafizikai különválasztása azzal a következménnyel jár, hogy itt az általános és különös vonatkozásainak megragadása céljából két különböző megismerőszervet, „lelkiképességet" kell mozgásba hozni. Kant az *Első bevezetés „Az ítélőerő kritikájá"-hoz*ban pontos képet rajzol arról, hogyan képzeli a „lelkiképességeknek" e munkamegosztását. Értelem; „az *általános* (a szabályok) megismerésének képessége"; ítélőerő: „az a képesség, amellyel *a különöst alárendeljük az általánosnak*"; ész: „az a képesség, amellyel a különöst *meghatározzuk* az általános által (az elvek levezetése)".[6] Az utóbbi feladatnak az észhez való utalása a kanti gondolkodás körében agnoszticizmust jelent. Mert tudjuk, hogy — a gyakorlatnak, az emberi cselekvésnek, pontosabban: az ilyen cselekvéssel kapcsolatos érzületnek kivételével — Kant szerint a „mi" lelkiképességeinknek nincs lehetőségük konkrét és a realitásra vonatkoztatott észmegismerésre; a „mi" észhasználatunk csak határszabás lehet az értelem számára. Ehhez az állásponthoz *Az ítélőerő kritikájá*ban is ragaszkodik. Az anyag természetéből következik azonban, hogy ez az álláspont csak nagyon következetlenül

[5] I. h.
[6] I. m. 184. l.

érvényesülhet. Mert a mechanika ismeretelméletében az agnoszticizmus csak határprobléma. A fizika egyes eredményeit nem érinti az ismeretelméleti látókörnek ez a lezárása. A természettudósokra az a szerep vár, amint Lenin kimutatta, hogy részletkutatásaikban materialisták legyenek és csak akkor törődjenek az agnoszticizmussal, ha filozófiával foglalkoznak. Itt azonban az ismeretelméleti probléma, bármennyire korlátoltak is Kantnak a fejlődésre vonatkozó nézetei, mégis végső elemzésben magának a biológiának konkrét problematikájából (organizmus, élet, faj, nem stb.) fakad. Az ilyen jelenségek minden megismerhetőségének teljes elutasítása több volna ismeretelméleti elutasításnál; a tudomány csődjének bevallása volna.

Ezért *Az ítélőerő kritikája* kompromisszum az *Első bevezetés*hez képest. Ellentétben a két út fent idézett teljes különválasztásával, különböző „lelkiképességekhez" való utalásával, a megismerés feladata most mind a két kérdésben az ítélőerőre hárul. Persze, mint mindjárt látni fogjuk, igen különböző módon. Az ítélőerő ugyanis meghatározó jellegű az általánostól a különöshöz való átmenetben; pusztán reflektáló, ha a különösből kiindulva az általánost keressük. Ezt a szembeállítást nem szabad egyszerűen azonosítani azzal a sok logikai műben található megállapítással, hogy az indukció kevésbé biztos eredményekhez vezet, mint a dedukció. Kantnál itt általában a metafizikai gondolkodás általános problematikájáról, válságáról van szó — egyre megy, hogy ő nem volt ennek tudatában — s ez a válság a második esetben minőségivé fokozódik. Mélyrenyúló problematika magától értetődően az első esetben is van. Itt azonban úgy tűnhetik Kantnak, mintha a kategóriák transzcendentális levezetésével az általános törvények, amelyeket az értelem — állítólag, Kant felfogása szerint — előír a természetnek, elégséges logikai alapot szolgáltatnának. Minden egyes konkrét alkalmazásban azonban, azaz bármely konkrét különösség fellelésében és meghatározásában (akár különös csoportosulásról, akár különös törvényszerűségről van szó) a problematika félreérthetetlen tömörségben jelenik meg. Kant azt mondja: „Ámde oly sokféle formája van a természetnek, mintegy oly sok módosulása az általános transzcendentális természeti fogalmaknak, amelyeket meghatározatlanul hagynak a tiszta értelem a priori törvényei, mert egy természetnek (mint az érzékek tárgyának) lehetőségére általában irányulnak, hogy azért olyan törvényeknek is kell lenniök, amelyek mint empirikusak a *mi* értelmi belátásunk szerint esetlegesek lehetnek ugyan, amelyeket azonban mégis, ha törvényeknek akarjuk nevezni őket (mint a természet fogalma is követeli) a sokféle egységnek egy, noha előttünk ismeretlen,

elvéből mint szükségszerűeket kell tekinteni."[7] Kant e fejtegetéseinek döntő mozzanataiként azt kell kiemelni, hogy valamennyi különös (empirikus) törvény egyrészt „a *mi* értelmi belátásunk szerint" esetleges, hogy ennek az esetlegességüknek a „mi" gondolkodásunk számára megszüntethetetlennek kell maradnia, másrészt, hogy „ha törvényeknek akarjuk nevezni őket", „a sokféle egységének egy" — „számunkra" persze ismeretlen és megismerhetetlen — „elve" kell, hogy alapjukul szolgáljon.

Nyilvánvaló, hogy éppúgy, mint *A tiszta ész kritikájá*ban, agnoszticizmussal van ugyan dolgunk, de olyan agnoszticizmussal, amely amattól minőségileg különbözik. Ott a magánvaló dolgok elvi megismerhetetlenségéről volt szó, ami nem zárta ki a jelenségeknek állandóan növekvő, állandóan tökéletesedő megismerését; hogy ebben a megismerésben csupán a jelenségek világáról, nem pedig az objektív valóságról van szó, annak, mint láttuk, egyelőre nincsen kihatása a konkrét tudományos gyakorlatra. Azt mondjuk: egyelőre, mert mihelyt a fizikának mint tudománynak fejlődése, az objektív valóság megismeréséhez való pontosabb közeljutása felbontja a tudományosan ábrázolt világnak Kant korában uralkodó mechanikai-metafizikai homogeneitását, mihelyt felmerülnek ennek következtében mechanikailag-metafizikailag többé nem szubszumálható különös jelenségek vagy jelenségcsoportok, különös részlettörvényszerűségek, az agnoszticista szubjektív idealizmus erősen zavarólag hat a fizikusoknak konkrét tudományos gyakorlatára is. Lenin ezt a fejlődési irányt mindjárt első jelentkezése után mint a természettudományok veszedelmét jelezte és megkezdte a megsemmisítő ideológiai harcot ellene. Ma ez a válság mind a relativitás elméletére, mind a kvantumelméletre vonatkozóan a legnagyobb mértékben kiélezettnek látszik.

Ilyen válság kezdettől fogva fennállt a biológiai tudományok ismeretelméletében és módszertanában; azt lehetne mondani: a biológiának mint tudománynak puszta keletkezése ilyen filozófiai válság formájában nyilvánult meg. Láttuk, hogy már Kantnál a szubjektív idealista agnoszticizmus nem vonatkozik többé pusztán a tudományos megismerés legelvontabb elveire általában, hanem azonnal és egyenesen magára a konkrét tudományos gyakorlatra: minden különös törvény, viszonya az általános törvényekhez (Kant szerint: szubszumálhatósága) eleve problematikus, minthogy ennek a viszonynak egyúttal szükségképp pusztán szubjektívnak, megszüntethetetlenül hipotetikusnak, s ugyanakkor mégis tudományosan objektívnak kell lennie. Az objek-

[7] Kant, *Az ítélőerő kritikája*. Bevezetés. IV. szakasz.

tív, a tudattól független világ megismerhetetlensége kihat minden egyes konkrét állításra, meghatározva a tudományos tartalmat és a tudományos módszert.

Még fokozottabban jelenik meg ez az ellentmondásosság a különöstől az általánoshoz való felemelkedésben: a reflektáló ítélőerő területén. Kant azt mondja: „Ilyen transzcendentális elvet tehát a reflektáló ítélőerő csak maga adhat magának törvényül, nem veheti máshonnan (mert különben a meghatározó ítélőerő volna), sem pedig nem írhatja elő a természetnek . . . "[8] A szubjektivizmus és az agnoszticizmus tehát itt még fokozottabb módon jelennek meg: az agnoszticizmus uralkodik a tudomány egész területén, minden konkrét problémájában és megoldásában; az egész módszer megmarad a nyílt szubjektivizmusban.

Mindezek a megszüntethetetlen ellentmondások végső soron a filozófiai idealizmusra vezethetők vissza. Amióta a biológia mint tudomány létezik, a polgári filozófia egy számára megoldhatatlan dilemma előtt áll: vagy a metafizikai gondolkodás gondolateszközeivel kísérli meg a biológiai problémák megoldását, azaz visszavezetésüket a mechanika törvényeire, de így ellentmondásba jut az élet specifikus tényeivel; vagy pedig a mechanikán túlmenő fogalmi apparátussal kísérli meg az új jelenségek gondolati megragadását, de így szükségszerűen beleütközik a célszerűség kategóriájába és belebonyolódik ez idealista értelemben vett kategória minden ellentmondásosságába. Ezt a második utat próbálja járni Kant is. Előnyösen különbözik reakciós kortársaitól és követőitől annyiban, hogy a célszerűséget nem torkolltatja nyíltan és egyenesen a teleológiába, valamint abban, hogy ezt a célszerűséget, mint új kategóriát nem akarja a kauzális törvényszerűség teljes félretolására kihasználni, hanem inkább összhangba akarja hozni az ilyen törvények általános rendszerével. Ezért úgy határozza meg e célszerűséget: „az esetlegesnek mint olyannak törvényszerűsége".[9]

Minthogy azonban Kantnál a dialektikához vett fontos nekifutások ellenére is a metafizikai gondolkodás uralkodik, a nehézségek még leküzdhetetlenebbekké válnak. Mert egyrészt — mint metafizikus gondolkodó — a szükségszerűséget és az esetlegességet élesen, közvetítés lehetősége nélkül állítja egymással szembe. Kant szerint szükségszerű csak az, ami a priori megismerhető;

[8] I. h.

[9] Kant, *Első bevezetés „Az ítélőerő kritikájá"-hoz.* Kant, *Werke.* V. köt. Cassirer-kiadás, Berlin 1922. 198. l.

minden egyéb menthetetlenül a véletlen körébe esik. Így a valóság minden differenciálódásának, minden specifikálódásának, tehát minden különösnek vagy éppenséggel minden egyesnek szükségképp esetlegesnek kell feltűnnie előtte. Az esetlegesség meglátása mind a specifikációban, mind a célszerűségben, a biológia sajátos kategóriáinak keresése, anélkül, hogy elvetné vagy értéküktől megfosztaná az élettelen természet kategóriáit: mindezekben a motívumokban kétségkívül progresszív mozzanatok is rejlenek, noha Kant távol állt e problémák helyes felállításától, még inkább megoldásától, mint ahogy annyi polgári filozófiatörténetíró állítja. Ezeket a problémákat a valóság, a tudomány fejlődése erőszakolta reá — s ez máris történeti érdem — különösen, ha azt látjuk, hogy legalábbis sejtette jelentőségüket.

Ami mármost magát a különösséget illeti, utaltunk már Spinoza definíciójának zsenialitására. Ha Kant a különösnek az általánoshoz való viszonyában meglátja a véletlen mozzanatát, ez kétségkívül a helyesnek aspektusa: szakítás az egyenesvonalú-mechanikus metafizikával a különöstől az általánoshoz való felemelkedésben és viszont; az a megállapítás, hogy éppen az, ami a különösséget alkotja, nem vezethető le minden további nélkül az általánosból s még kevésbé nyerhető valamely különösből minden további nélkül egy általános. Ennyiben jogos az esetlegesség problémájának felvetése ebben a kölcsönös viszonyban. Persze csak valóban dialektikus gondolkodás számára, amely a véletlenben mindig egyúttal a szükségszerűség egy alkatrészét, egy mozzanatát ismeri fel. Ehhez azonban még nekifutást sem látunk Kantnál. Emellett, hogy Kantot élesen elhatároljuk a reakciós „biologistáktól", különösen ki kell emelnünk, hogy Kant a célszerűnek (az organizmusnak) „esetleges törvényszerűségével" sohasem igyekszik félretolni a kauzális szükségszerűséget és törvényszerűséget, hanem ezeket fenn akarja tartani — a mechanikusan felfogott kauzalitásnak az ő rendszerében lehetséges objektivitásán belül. Minthogy azonban nem ismeri a szükségszerűségnek és az esetlegességnek semmiféle dialektikáját, itt is keletkeznek olyan típusú antinómiák, mint amilyeneket *A tiszta ész kritikájának* transzcendentális dialektikájában találunk: „*Tétel:* Az anyagi dolgok minden létrehozása lehetséges pusztán mechanikai törvények szerint. *Ellentétel:* Az anyagi dolgok némely létrehozása nem lehetséges pusztán mechanikai törvények szerint."[10]

Kant további fejtegetései azt mutatják, hogy ez az antinómia a transzcendentális dialektika formai mintáját követi ugyan,

[10] Kant, *Az ítélőerő kritikája.* 70. §.

hogy éppúgy, mint ez, agnoszticista következményekhez vezet, hogy azonban, mint már jeleztük, más jellegű, mint *A tiszta ész kritikájá*ban tárgyalt antinómiák. Ez a különbség mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy az a megismerhetetlen, amely eredményként adódik a megszüntethetetlen antinómiából, már nem teljesen tartalom- és formanélküli magánvaló dolog, hanem — ha megoldhatatlan problémaként is — világos tartalmi és formai jelleget kap. Így veti fel Kant az imént idézett antinómia következményeinek értelmezése során a következő kérdést: „Vajon magának a természetnek előttünk ismeretlen belső alapjában nem függnek-e egy elvben össze ugyanazokon a dolgokon a fizikai-mechanikai kapcsolat és a célkapcsolat; csakhogy a mi eszünk nem képes ilyen elvben egyesíteni őket . . .”[11] Itt tehát a kanti filozófiának új, sajátos ingadozása jön létre: egyik kezével elutasítja az életnek minden objektív megismerhetőségét, a másikkal viszonylag konkrét utasításokat ad a kutatásnak. (Bizonyára nem véletlen, hogy az imént idézett hely azok közé tartozik, amelyeket Goethe helyeslőleg kiemelt *Az ítélőerő kritikája* példányában.) A szerves élet ilyen törvényszerűségének követelménye annál súlyosabb, mert Kant helyesen sejti, hogy a puszta mechanikai törvényszerűség szempontjából az élet minden specifikus, konkrét megjelenési módjának feltétlenül esetleges jellegűnek kell lennie: „hogy a természet, puszta mechanizmusként tekintve, ezerféle módon másként alakulhatott volna . . .”[12]

Ezt a követelményt Kant annál kevésbé teljesítheti, mert metafizikai, történelmietlen világkoncepciója (szubjektív idealista alapon) lehetetlenné teszi a szerves élet célszerűségének helyes felfogását. Kant a célszerűséget a következőképpen határozza meg: „Egy dolog akkor létezik természetes célként, ha *önmagának* (noha kettős értelemben) *oka és okozata* . . .” Ebből egyrészt az következnék, hogy úgy is, mint nem, úgy is, mint egyed maga hozza létre magát, másrészt a részek olyan összefüggésének kell meglennie benne, „hogy az egyiknek fenntartása kölcsönösen függ a többiek fenntartásától”;[13] „hogy a részek (létezésük és a forma szerint) csakis az egészre való vonatkozásuk által lehetségesek”. Ahelyett azonban, hogy itt a törvényszerű összefüggések új, magasabb formáját tárná fel, ahelyett, hogy a szerinte itt hatékony „alkotó erőt”, amelyet a mechanikainak „csupáncsak mozgató erejével” állít szembe, az utóbbiból dialektikusan fejlesztené, itt is élesen metafizikus és

[11] I. h.
[12] I. m. 61. §.
[13] I. m. 64. §.

agnoszticista szembeállításához jut el: „Pontosan szólva, a természet szervességének így nincs semmi hasonlósága bármilyen kauzalitással, amelyet ismerünk."[14]

Kant ismeretelméleti előretörése a szerves élet tudományos módszerének megalapozásához így teljes agnoszticizmusban végződik. Hogy mármost lehetővé tegye egy tudományos fogalomalkotás látszatát, az objektív valóságnak „a mi megismerőképességünkhöz" igazodó, teljesen misztifikált „megfelelését" kell koholnia. Persze itt is mutatkoznak nyomai a Lenin által feltárt kanti ingadozásnak materializmus és idealizmus között; emlékeztetünk itt arra a mondására, hogy a természet maga specifikálódik. Mert ha Kant az általa itt feltételezett összefüggést az általános és a különös között mint magának az objektív valóságnak tulajdonságát határozná meg, akkor ez a „megfelelés" (mint oly sokszor Hegelnél) csupán idealisztikusan feje tetejére állított kifejezése volna annak, hogy megismerésünk alkalmazkodik a tudatunktól független objektív valósághoz, hogy szakadatlanul törekszik ennek lehetőleg adekvát leképezésére; a fordított kifejezés egyike volna a sok illúziónak a naivan kritikátlanul megismerő szubjektum spontaneitására vonatkozóan. Ily messzire azonban nem mehet el Kant agnoszticista szubjektív idealizmusa.

A természetnek e rejtélyes „kegyét", amelyet megismerőképességünk iránt mutat, ebben a tisztaságban Kant csupán esztétikája megalapozásában értékesítheti. Itt is csak úgy, hogy minden esztétikait egészen szubjektív szférába száműz, hogy következetesen eltávolít az esztétikából minden objektív törvényszerűséget és fogalmiságot is. „Az esztétikai ítélőerő tehát külön képesség a dolgoknak valamely szabály, nem pedig fogalmak szerint való megítélésére."[15] Ezzel Kant esztétikája nemcsak szubjektivisztikus lesz, hanem formalisztikus is; a fogalom eltávolításával együttjár a tartalom eltörlése. (Hogy mennyire nem következetesen viszi keresztül Kant ezt a programot — s ez becsületére válik —, azt itt nem tárgyalhatjuk.) Mindent egybevéve ezzel az esztétika a megismerés körétől a legmesszebbmenően elszigetelt „természetvédelmi parkká" változik. Ilyen éles elválasztás azonban Kant számára a szerves élet megismerésére vonatkozóan módszertanilag lehetetlen. Ezért ennek a megismerésnek, a teleológiai szemlélésmód módszerének „nincs külön képessége, hanem csak a reflektáló ítélőerő általában". Ez fogalmak szerint való megismerés, de olyan, amelynek nem lehet „objektív értelemben meghatározó"

[14] I. m. 65. §.
[15] I. m. *Bevezetés*. VIII. szakasz.

illetékessége.[16] A tudományos objektivitást tehát egyidejűleg követeli a biológia számára és megtagadja tőle.

Az ilyen misztifikáló antinómiákból csak misztifikáló út vezet ki. Kant olyan ismeretelméletet ad, amelyben minden konkrét probléma, amely „számunkra" megoldhatatlan, szerinte mégis megoldódik. A megismerés korlátja itt nem húzódik, mint *A tiszta ész kritikájában*, a reális-tárgyi megismerés horizontján, érintetlenül hagyva ezt a megismerést, hanem a konkrét ismeretek közepette. Áthágását tehát nem tiltja meg itt, mint az első kritikában, kísérletet kell tenni, azaz át kell hágni a határt, csakhogy azzal a filozófiai tudattal, hogy — „számunkra" — megszüntethetetlenül problematikus ismeretekről van szó. Kantnak ez a sokkal ingadozóbb állásfoglalása világosan mutatja, hogy legalább sejti és érzi korának filozófiai válságát. Ezért itt, ellentétben az első kritikával, bevallva a problematika megoldhatatlanságát, ugrást javasol az új szakadékába. Emellett Kant nem látja, hogy problematikája, megfeneklése (az általános idealista korláttól is eltekintve) a metafizikai gondolkodás döntő válságát mutatja, e gondolkodás megfeneklését akkor, amikor nyilvánvalóan dialektikus problémák merülnek fel. Hogy mennyire elfogult volt Kant a metafizikai gondolkodásban, az a legvilágosabban kitűnik abból, hogy ezt azonosítja egyrészt minden emberileg elérhető gondolkodással (a „mi" gondolkodásunkkal), másrészt minden fogalmi-racionális gondolkodással (ezt „diszkurzív gondolkodásnak" nevezi). Az ilyen hamis és eltorzult konstrukcióból csak hamis és a problémákat tovább torzító felelet következhetik: ama gondolkodás — túl a „mi" gondolkodásunknak szabott határokon — nem a dialektikus gondolkodás (szemben a metafizikaival), hanem az intuitív gondolkodás (szemben a racionális-fogalmi, a diszkurzív gondolkodással). A Kant megállapította ellentét így hangzik:

„Értelmünk a fogalmak képessége, azaz diszkurzív értelem, amelynek számára persze esetlegesnek kell lennie annak, hogy milyen és mennyire különböző lehet az a különös, amely a természetben neki adódhatik és fogalmai alá hozható. Mivel azonban mégis a megismeréshez szemlélet is tartozik, *a szemlélet teljes spontaneitásának* képessége pedig az érzékiségtől különböző és tőle egészen független megismerőképesség, tehát a legtágabb értelemben vett értelem volna: azért gondolhatunk *intuitív* értelmet is (negatív jelentésben, ti. mint nem pusztán diszkurzív értelmet), amely nem halad az általánostól a különöshöz és így az egyeshez (fogalmak által), s amelyre nézve nem áll fenn az az

[16] I. h.

esetlegesség, hogy a természet *különös* törvények szerint létrejött termékeiben összhangban van az értelemmel, s amely esetlegesség annyira megnehezíti a mi értelmünknek, hogy a természet sokféleségét a megismerés egységévé kapcsolja össze ... "[17]

Az ilyen intuitív megismerés „szintetikus általánosság" volna, ellentétben a diszkurzív értelemnek pusztán „analitikus általánosságával". Ilyen megismerésmód számára egyáltalán nem léteznék az esetlegesség problémája pl. az egésznek a részekkel, az általánosnak a különössel való kapcsolatában. Látjuk: a problémák belső dialektikája Kantot addig a küszöbig vezeti, ahol felmerülnek a dialektika kérdései, de itt hátraarcot csinál és az intuíció, az irracionalizmus felé fordul.

Természetesen nyilvánvaló az is, hogy Kant világosan megérzi azokat a veszedelmeket, amelyek ebből a filozófiai állásfoglalásából következnek. Nagyon távol van attól, hogy konkrétan járhatónak mondja az intuícióhoz, az irracionalizmushoz vezető utat, amelyet megfontolásai mint módszertani kiutat mutatnak. Ellenkezőleg, határozottan megtagadja a „mi" megismerésünktől az intuíciónak ezt a képességét, amelyet őmaga posztulált; hogy ezzel a „mi" megismerésünk lemond minden dialektikáról is, az magától értetődik. Kant tehát csak a legelvontabb módszertan értelmében megy túl *A tiszta ész kritikája* horizontkorlátján. Az intuitív megismerés itt szintén csak mint látóhatár, mint végső távlat merül fel; Kant csak annyit akart bebizonyítani, hogy egy intuitív értelem (egy „intellectus archetypus") feltevése „nem" tartalmaz „ellentmondást". Valami túlvilágit, a „mi" gondolkodásunk számára elvileg elérhetetlent lát ebben a megismerésmódban.

Érthető, hogy a tudományoknak és a filozófiának növekedési válsága közepett Kant e több mint ingadozó állásfoglalásának roppant feltűnést, nagy izgalmat kellett keltenie. Azt lehet mondani, hogy e hatás mellett egyszerűen félretolódtak Kant ismeretelméleti aggályai: *Az ítélőerő kritikájában* a kapuk tágranyitását látták ahhoz a gondolkodáshoz, amelyet a természettudományok fejlődése, egy ezen az alapon keletkező világkép viharosan követelt: a dialektikus gondolkodáshoz.

Itt azonban két egymástól nagyon különböző utat kell megkülönböztetnünk. Goethe, akinek szerepéről a bennünket most érdeklő fejlődésben később, más összefüggésekben, részletesen fogunk beszélni, *Az ítélőerő kritikája* mint a természeti jelenségekre vonatkozó spontán dialektikus szemléletmódjának filozófiai igazolását üdvözli. A diszkurzív és intuitív ellentéte jóformán

[17] I. m. 77. §.

egyáltalán nem érdekli őt ; Kant ismeretelméleti aggályait — mint önkéntelen materialista — hallgatólag félretolja.

Annál határozottabban fejleszti tovább Schelling a diszkurzív és intuitív gondolkodás kanti problémáját. *Az ész trónfosztása* című munkámban megmutattam, milyen szükségszerűen hajlik el mind erősebben a fiatal Schelling dialektikája egy intuitív irracionalizmus felé, s ebben ideológiai oldalról nem csekély szerepe van annak a döntő benyomásnak, amelyet *Az ítélőerő kritikája* és különösen a diszkurzív és intuitív gondolkodás szembeállítása keltett benne. Külsőleg Goethéhez hasonlóan Schelling is a kanti — teljesíthetetlen — posztulátumból magától értetődő valóságot csinál. Emellett Schelling átveszi Kanttól a diszkurzív és az intuitív ellentétét s ezt azonosítja a metafizikai és a dialektikus gondolkodás ellentétével. Így Schelling „őszinte ifjúkori gondolata" (Marx) az irracionalizmus zsákutcájába vezet, noha ifjúkori filozófiája nem egy érdekes nekifutást tartalmaz az általános és különös Kanton túlmenő dialektikájának kiépítéséhez. Schellingnek azonban, hogy az intuíciót a dialektikával, a valóság igazi megismerésével azonosíthassa, hogy túlmehessen azon, ami Kantnál pusztán posztulátum, e valóban dialektikus gondolkodásnak egy biztosítékát, „organon"-ját kellett felmutatnia. Ameddig az esztétikai magatartás volt ez az „organon", még lehetséges volt valamilyen ingadozás objektív-idealista dialektika és irracionalizmus között ; mihelyt (az 1803-ban Würzburgba történt átköltözés után) a vallásban kezdte látni ezt az „organont", nyilvánvalóvá lett, hogy teljesen beleesett egy tiszta, nem-dialektikussá vált, reakciós irracionalizmusba.

Ezért Schellingnek Kanton való túlmenése kettős jellegű. Találunk nála reális nekilendüléseket azoknak a kérdéseknek dialektikus megoldásához, amelyeket Kantra mintegy kívülről ráerőszakoltak, s amelyeket ezért kénytelen volt szubjektivizálni, megoldatlanul hagyni. Ez a tendencia a fiatal Schellingnél a problémák misztikus irracionalizálásával párosul és kereszteződik, amely fokozatosan visszanyomja az igazi dialektika felé való nekiindulást. Bennünket itt csak az első tendencia érdekel ; a másikkal a már idézett műben számot vetettünk. Így Schelling határozottan túlmegy a szerves élet kanti fogalmán, attól a spontán helyes gondolatmenettől vezetve, hogy a természeti törvényszerűség egységét nem szüntetheti meg az organikus különös képződésmódjának elismerése. *A Világlélek* című művében kifejti Schelling — Kantnak előttünk már ismert gondolatával kapcsolatban, amely az organikus fejlődési ösztönében rejlő esetlegességéről szól : „*A fejlődési ösztön* fogalmában rejlik, hogy a fejlődés nem

pusztán vakon megy végbe, azaz olyan erők segítségével, amelyek az anyagnak *mint* olyannak sajátjai, hanem ahhoz a *szükségszerűhöz*, amely ezekben az erőkben rejlik, hozzájárul olyan idegen befolyás *esetleges* mozzanata, amely módosítva az anyag fejlesztő erőit, ezeket egyúttal egy *meghatározott alak* létrehozására kényszeríti. Schelling egyúttal határozottan elutasítja egy külön „életerő"[18] felvételét; az életjelenségek magyarázatában nem akar tudni ilyen specifikus erőről. Az élet, fejti ki tovább, „*erők szabad játéka*, amelyet valamilyen külső befolyás folytatólag fenntart". Az élet tehát nem külön magánvalóság, „hanem csupán a lét meghatározott *formája*."[19] S következetesen ezekkel a szavakkal fejezi be ezt az elmélkedést: „Azok az erők tehát, amelyek az élet folyamán működésben vannak, nem *különös* erők, nem a szerves természet *sajátos* erői; annak azonban, ami ama természeti erőket *működésbe* hozza, amelynek eredménye *élet*, különös elvnek kell lennie, amelyet a szerves természet mintegy elvesz az általános természeti erők köréből s azt, ami egyébként alkotó erők holt terméke volna, az élet magasabb szférájába helyezi."[20]

Ha meggondoljuk, hogy ez a könyv 1798-ban jelent meg, ha emlékszünk a természettudományoknak, különösen a biológiának akkori állására, akkor kétségtelennek látszik, hogy Schelling itt nagy lépéssel ment túl Kanton. Mégpedig nemcsak abban, hogy megkísérelte az élet dialektikus megfogalmazását, hanem abban is, hogy továbbfejlesztette és konkretizálta a különöst. Sőt a fiatal Schelling sejt valamit a környezetnek az élet keletkezésében és elpusztulásában való szerepéről, az organizmus és a környezet kölcsönös viszonyáról. Épp ezzel mind az esetleges, mind a különös dialektikus jelentőséget kap nála, amelyet Kant képtelen volt megragadni: mind a két kategória kezdi elveszteni azt a metafizikai merevséget és elvontságot, amely Kantnál sajátjuk volt, konkrétabbak lesznek, beleilleszkednek dialektikus összefüggésekbe. Még határozottabban kifejeződik ez a dialektikára irányuló tendencia valamivel későbbi elmélkedéseiben. *Első tervezet a természetfilozófia rendszeréhez* című művében (1799) Schelling azt írja az életről és a halálról: „Az élet a természet ellentmondása által jön létre, de megszünnék magától, ha a természet nem küzdene ez ellen ... Ha az élettel ellentétes külső befolyás épp arra szolgál, hogy fenntartsa az életet, viszont annak, ami a *legkedvezőbbnek* látszik az életre, a teljes érzéketlenség e befolyással szemben, az élet elpusztu-

[18] Schelling, *Werke*. I. rész. II. köt. Stuttgart 1856. 565—566. l.
[19] I. m. 566. l.
[20] I. m. 566—567. l.

lását kell okoznia. Ilyen paradox az élet jelensége még megszűnésében is. A produktum, ameddig szerves, sohasem süllyedhet semlegességbe ... A halál: visszatérés az általános semlegességbe ... Az általános organizmustól elvont alkatrészek most ismét visszatérnek beléje, s minthogy az élet nem egyéb, mint közönséges természeti erők fokozott állapota, azért, mihelyt elmúlik ez az állapot, a produktum *ezeknek* az erőknek hatalmába esik. Ugyanazok az erők, amelyek az életet fenntartották egy ideig, végül el is pusztítják, s így az élet nem magában valami, hanem csak jelensége bizonyos erők átmenetének ama fokozott állapotból az általánosnak közönséges állapotába."[21]

Természetesen már Schelling fejlődésének ebben a korszakában, ilyen — viszonylagosan — előremutató fejtegetések idején megmutatkoznak egész bölcselkedésének problematikus tendenciái is. Ezek egyrészt aköré összpontosulnak, hogy Schelling ragaszkodik a diszkurzív és intuitív hamis kanti dilemmájához, másrészt a kanti „intellectus archetypus"-nak mint intellektuális szemléletnek irracionalista továbbfejlesztése köré. Észrevehető ez már Schelling pályájának kezdetén. *A világlélek* című ifjúkori művében, amelyből az imént idéztük a dialektikus nekilendüléseket az organizmus magyarázatában, Schelling a szerves fejlődés esetlegessége kérdésében olyan következtetéseket von le, amelyek már tisztán egy misztikus szabadságelmélet irányába mutatnak: „Mert a természet eszerint nem *szükségszerűen* hozza létre őket (az organizmusokat—L.Gy.), ahol létrejönnek, a természet *szabadon* cselekedett; csak amennyiben a szervezet a természetnek a maga *szabadságában* létrehozott (a természet szabad játékának) produktuma, keltheti a *célszerűség* eszméit, és csak amennyiben ezeket az eszméket kelti, szervezet."[22] Világosan látni itt a fiatal Schellingnek mind a két fogyatékosságát: a szükségszerűségnek és a szabadságnak nem-dialektikus éles szembeállítása kanti örökség; a szabadság misztifikálása az intuíciós filozófia következménye.

Még világosabbá válik a helyzet, amikor Schelling az általánosság és különösség viszonyát igyekszik konkretizálni. Helyesen Spinozának híres, itt már idézett definíciójából indul ki. Amikor azonban az általánosság, különösség és egyediség kapcsolatát próbálja feltárni, ezt mint egyszerű levezethetőséget akarja felfogni, mint a különösnek és az egyesnek maradéktalan, „esetlegesség nélküli" alárendelését az általános alá. Ilyen, a metafizikai gondolkodásból származó kérdésfeltevés kikerülhetetlenül efféle

[21] I. m. I. rész, III. köt. 89—90. l.
[22] I. m. I. rész. II. köt. 567. l.

irracionalisztikus feleletlhez vezet: „A kettő együttvéve, az, hogy a határozott határoltságot nem határozhatja meg a határoltság általában, s hogy mégis ezzel *egyszerre* és *egy* aktus által keletkezik, *okozza azt, hogy felfoghatatlan és megmagyarázhatatlan mozzanata a filozófiának* ... Tehát nem az, hogy meghatározott módon határolva *vagyok*, hanem magának e határoltságnak a *módja* a megmagyarázhatatlan."[23] Hasonlóan oldja meg Schelling a célszerűség problémáját. Sejti a helyes tényállást, amikor a szervezet és a környezet sajátos kölcsönhatásaira gondol, amelyek ott kísérő tudat nélkül mennek végbe, amelyeknek struktúrája azonban olyan természetű, hogy ha tudattal lépnek fel, mint célkitűzést szoktuk felfogni. Persze a tudomány akkori állása megakadályozta őt e gondolat következetes végiggondolásában, hogy kövesse a mozgó anyagnak ugrásokban gazdag fejlődését az organizmusig. Schelling azonban ezt a kérdést is tisztán deklaratív módon oldja meg s misztikus idealizmusával nemcsak feje tetejére állít mindent, hanem el is torzítja a kérdést a megismerhetetlenségig. Az objektív világ itt „az intelligenciának teljesen vak mechanizmusa által" jön létre. Csak ilyen világban, mondja, gondolható célszerű tevékenység tudat nélkül; csak itt válik lehetségessé a természet mint olyasmi, „amely célszerű, anélkül hogy célszerű módon hozták volna létre".[24]

Csak néhány kirívó példán jelezhettük itt egyrészt azt, ami túlmegy Kanton, másrészt ami az irracionalista misztikába torkollik. Problémánk szempontjából döntő az, hogyan próbál Schelling túlmenni ezen a — rendkívül fontos — részletkérdésen, a módszertanban azonban, ennek hatása alatt, hogyan kísérli meg az általános és különös dialektikájának megfogalmazását. Hogy a különböző mozzanatok kölcsönös áthatását, egymásba való átmenetelét, átcsapását teszi fel, az nagy lépés előre Kanttal szemben. Eleinte Schelling csupán objektív, természetfilozófiai kiegészítését akarja adni Fichte *Tudományelméletének*, anélkül, hogy ennek álláspontját elvi bírálatnak vetné alá. Csak Hegel személyes befolyása alatt áll saját lábára Schelling objektív idealizmusa. Ez az objektivitás azonban platonizáló jelleget ölt, azaz a Kanttól posztulált intuitív értelmet Schelling a platóni eszmetan dialektikus felújításának kísérleteként valósítja meg. Itt persze meg kell jegyezni, hogy ez a fordulat Schellingnek megadja a lehetőséget a magánvaló dolgok megismerhetőségének egy objektív idealizmus talaján való újrahirdetésére, s ezért — minden irracionalista misz-

[23] I. m. I. rész. III. köt. 410. l.
[24] I. m. 606. l.

tika mellett — vannak benne az objektivitásra, a külvilág megismerhetőségének elismerésére irányuló tendenciák is, amelyek messze túlmennek Kanton. Schelling így foglalja össze filozófiájának új programját: „A dinamikus magyarázásmód kellő alkalmazása révén azt tapasztaljuk, hogyan jár el *maga a természet*."[25] Bármily egészséges tendenciái vannak is ennek a programnak a szubjektívidealista természetmagyarázástól való elfordulásában, mégis újra az irracionalista misztikába kell esnie, ha végrehajtják: „Maga a természet minden érzetével és szemléletével megmeredvedett intelligencia."[26]

Ha tehát ez az idealista objektivizmus haladást jelent is Kanttal szemben, ha ezen az alapon az általános és különös dialektikus viszonya egyik fontos mozzanatává lehet is a filozófiai módszernek, mégis, mint láttuk, Schelling eklekticizmusa és irracionalizmusa minden lépésnél megsemmisíti azt, amit éppen kivívott. Ebben az esetben is meg kell elégednünk azzal, hogy egy fontos példával illusztráljuk ezt a tényállást. Ismeretes, hogy a potencia kategóriája egyik legfontosabb mozzanata volt Schelling világkonstrukciójának. Már igen korán keletkezik nála ez a kategória az általános és a különös dialektikájából. *Eszmék a természet filozófiájához* című korai művében Schelling az eszmét még a leibnizi monásszal azonosítja: „Minden eszme valami különös, amely mint ilyen abszolut; az abszolutság mindig egy. . . csak az a *mód*, ahogyan szubjektum-objektummá lesz az abszolutság az eszmében, alkotja a különbséget."[27] Így keletkeznek Schellingnél a potenciák konstruktív mozzanatai, s minden ilyen potencia egyúttal az abszolútum (az általános, azonos) és szükségképp a különös is. Ez messzemenően összefügg azzal, hogy Schelling az objektivitást, a valóságnak a gondolat által való reprodukcióját csak elvont általánosságban ismeri el és viszi keresztül. A potencia ezért nála nem reális közvetítés közvetlenség és abszolútum között, hanem az elveknek (a szubjektívnak és objektívnak stb.) — állítólag — mennyiségi viszonya, s itt e mennyiségi arányok kiválasztása, meghatározása tisztán a konstruáló önkénytől válik függővé. Hegel tehát joggal mondja a potenciák segítségével való schellingi konstruálásról: „Formalizmus, ha mindent matematikai sorként ábrázolunk, ezek felszínes meghatározások szükségszerűség nélkül; fogalmak helyett formulákat találunk."[28]

[25] I. m. I. rész. IV. köt. 75. l.
[26] I. m. 77. l.
[27] I. m. I. rész II. köt. 64. l.
[28] Hegel, *Werke*. Berlin 1932. XV. köt. 672. l.

Eszmék, mondja Schelling, „nem egyebek, mint az általános és különös abszolút azonosságának szintézisei".[29] A potenciákban ezért Schelling felfogása szerint, az általános és különös dialektikus egységével együtt megjelenik az ideális és reális világnak, valamint az objektív és szubjektív elvnek egysége is, „úgyhogy a jelenségnek ez az általános típusa szükségszerűen megismétlődik a különösben is és mint egyazon típus a reális és az ideális világban".[30] Ez — minden misztikus-irracionalista konstrukció ellenére is — gondolatát vagy legalább sejtését jelenti annak, hogy az általános és a különös nem puszta gondolatmeghatározások, hanem gondolati meghatározottságuk csak szubjektív kifejezése magának a magánvaló objektív valóságnak. A potenciák tanának konkrét keresztülvitelében Schelling persze nem fejleszti tovább az általánosnak és a különösnek itt felismert objektív és szubjektív dialektikáját a természet konkrét dialektikájává, hanem formális — olykor nagyon keresett, meg nem alapozott — analógiákkal való elvont, gyakran torzképszerű gondolatjátékhoz jut el. A dialektikához való nekifutás üres analógia- és párhuzamhajhászássá fajul.

Mindamellett egy Kanton túlmenő lépést kell itt megállapítanunk; mindenekelőtt az esztétikában. Kantnak arra irányuló kísérletei, hogy dialektikus vonatkozást találjon az általános és a különös között, semmiféle hatása nem volt esztétikájára. Ez tisztán szubjektív, tárgy nélküli, fogalom nélküli maradt; az a természetfilozófiából átvett szubjektív-idealista felfogás, hogy a világ megfelel megismerőképességeink szükségleteinek, még fokozta ezt az esztétikai szubjektivizmust. Az objektivitáshoz való nekilendülések csak a szerves természet filozófiájában lépnek fel. Schelling mind a természetfilozófiát, mind az esztétikát objektív-idealisztikusan akarja megalapozni. Schelling platonizmusa — az általános és különös viszonyának kérdésében — azzal a következménnyel jár, hogy itt minden teljesen a feje tetejére áll; az objektív valóság lényege mint megismerhető jelenik ugyan meg, de e felfogás szerint, nem az eszme a dolgok visszatükröződése, hanem minden dolognak csak az eszmében van az igazi létezése, magánvalósága. Így az eszmék sajátos világa jön létre. Ha, mondja Schelling, „azt következtetnék ebből, hogy eszerint annyi univerzum van, ahány eszme a különös dolgokról, akkor épp ez az a következtetés, amelyre törekszünk".[31] Ezzel Schelling az általános és a különös dialektikáját, ellentétben az eredeti platóni eszmetannal, amelyben az eszmék az

[29] Schelling, *Werke*. I. rész. II. köt. Stuttgart 1856. 64. l.
[30] I. m. 66. l.
[31] I. m. I. rész. V. köt. 389. l.

általánosságot, az egyes dolgok és egyes vonatkozások törvényszerűségét képviselik, egyenesen magába az eszmék világába veti bele: „A különös dolgokat, amennyiben különösségükben abszolútak, amennyiben tehát mint különös dolgok egyúttal egyetemesek, eszméknek nevezzük."[32] Ez a platonizáló idealizmus Schellingnek inkább óhajtott vagy sejtett, mintsem gondolatban világosan felfogott dinamikáját ismét sztatikává változtatta : az általános és különös elvont dialektikájából — gondoljunk a potencia rendeltetésére is — ismét a különösnek az elvont-általánosban való maradéktalan, misztikusan színezett feloldódása lesz. „A különös formák", mondja Schelling, „mint ilyenek lényegiség nélkül puszta formák, amelyek csak úgy lehetnek az abszolútumban, hogy mint különösek ismét az abszolútum egész lényegét fogadják magukba."[33] Vagy: „Ha azt akarjuk, hogy a *különös* forma magában reális legyen, nem lehet az mint különös forma, hanem csak mint az univerzum formája."[34]

Így a dialektikához való nekifutásból mindenütt puszta formalizmus jön létre. Természetesen a forma és tartalom dialektikája az általánosság és különösség dialektikájával kereszteződik. Ahelyett azonban, hogy konkrétan tanulmányozná és megfogalmazná az itt keletkező, gyakran igen bonyodalmas kölcsönös vonatkozásokat, Schelling konstrukciós módszere analógiás-formalista azonosításokat állapít meg. Így azonosítja pl. az anyagot az általánossal, a formákat a különössel. Itt bosszút áll Schellingen platonizmusa. A művészetben utólag igazoló megkoronázását akarja látni rendszere minden előző elemének. Minthogy azonban tartalom, anyag (Schellingnél : mitológia mint magánvaló dolog, amely azonos az eszmével) az általánost képviseli, a forma pedig a különöst, azért épp Schelling értelmében a formaadás nem jelenik meg mint az esztétikának valóban betetőző elve, hanem lehúzza az általánost tiszta magasságából, realitásából. (Magától értetődően az eszmetartalom elsőbbsége semmiképp nem zárja ki a formaadás által való esztétikai betetőzést.)

Schelling esztétikája annyiban is meghaladja Kantét, hogy megkísérli a művészet történelmi dialektikájának megalapozását. Az antik és modern ellentétét az általános (nem) és különös (egyén) történelmi dialektikájából akarja levezetni. A részletekben Schellingnél gyakoriak a találó és szellemes gondolatok, amelyek megvilágítják a művészet történeti fejlődésének egyes reális tényállásait.

[32] I. m. 390. l.
[33] I. m. 388. l.
[34] I. m. 389. l.

Csak egy helyet idézünk az esztétikából, hogy megmutassuk, hogyan keletkeznek Schellingnél gyakran helyes előtételekből elvont és ferde általánosítások, vagy hogyan igazít helyre hamis, eltorzított előfeltevéseket helyes megfigyelések által. „A modern világot" fejti ki Schelling, „általában az egyének világának, az antikot a nemek világának lehet nevezni. Ez utóbbiban az általános *maga* a különös, a nem az egyén ; ezért, noha a különös uralkodik benne, mégis a nemek világa. Amabban a különös csak az általánost jelenti s éppen ezért, mivel benne az általános *uralkodik*, a modern világ az egyének, a felbomlás világa. Ott minden örök, maradandó, elévülhetetlen, a számnak úgyszólván nincsen hatalma, minthogy a nem és az egyén általános fogalma egybeesik ; itt — a modern világban — változás és átalakulás az uralkodó törvény. Minden véges elmúlik itt, mert nem önmagáért van, hanem csak azért, hogy a végtelent jelentse."[35]

[35] I. m. 444. l.

II. FEJEZET

HEGEL MEGOLDÁSI KÍSÉRLETE

Láthattuk, hogy Kantnak és Schellingnek azok az érdekes nekifutásai, hogy megragadják az általánosság és különösség helyes viszonyát, hogy meghatározzák a különösség helyét a kategóriák dialektikus összefüggésében, Kantnál agnoszticista, Schellingnél irracionalista zsákutcában végződtek. Ezt a megfeneklést a két gondolkodónak és a kor felvetette problémákhoz való állásfoglalásuknak történelmi helyzete okozta. Egyrészt azok a tudományok, amelyeknek keletkezése és fejlődése ezeket a problémákat a filozófiára erőszakolta, mindenekelőtt a biológia, még kezdetleges fokon, a tapogatódzás szakaszában voltak, úgyhogy az maga a filozófusoknak még csak általános-elvont kérdésfeltevéseket tehetett, de nem volt képes konkrét módszertani utasításokat adni nekik. Fokozza ezt a kedvezőtlen helyzetet az is, hogy Kant e tudományos haladás döntően előremutató lépését, a fejlődés kutatását, nem tudta követni, Schelling pedig, akinek gondolkodása már a fejlődés filozófiai felfogására irányult, az egyetemes fejlődéselméletnek akkoriban még gyér kezdeteit és sejtéseit irracionalisztikusan misztifikálta. Másrészt Kant is, Schelling is szinte kizárólag a biológiai életproblémák filozófiai megragadására törekedve nyúltak az általánosság és különösség problémáihoz. Hogy erre a kérdéskomplexumra a francia forradalom új tényei következtében a társadalmi-történelmi tudományokban is döntő szerep vár, jóformán teljesen kikerülte figyelmüket. Kantét azért, mert társadalmi gondolkodását a forradalom előtti felvilágosodás határozta meg, amelynek problémáit német idealista nyelvre fordította le; a forradalom persze — tartalmilag — sokszorosan tükröződik társadalmi-történelmi írásaiban, de anélkül, hogy átalakulást idézne elő módszertani nézeteiben. Schelling igen hamar sokkal elutasítóbban állt a francia forradalommal szemben, semhogy ennek tapasztalatait termékenyítővé tehette volna filozófiája számára. Gondolkodása épp virágkorában annyira túlnyomóan a természetfilozófiára irányult, hogy hiányzott belőle e kérdésekben való elmélyedésének minden feltétele.

Hegel, mint ifjúkorának tárgyalásában részletesen kimutattam,[1] épp abból a kísérletből indult ki, hogy filozófiailag megragadja korának társadalmi átalakulását; a természetfilozófia problémáit csak később építi bele rendszerébe. Ezért konkrét és eredeti módon haladhat el amaz akadályok mellett, amelyek Kant útját elállták. Persze mihelyt kiterjeszti módszerét a természeti jelenségekre, hasonló idealista korlátokat találunk nála, mint elődeinél. E korlátok itt is, mint Engels kimutatta egész filozófiájára vonatkozóan, a rendszer és módszer ellentétességén alapszanak. Míg a dialektikus módszer azt tűzi ki céljául, hogy a lét és tudat valamennyi területét ellentmondásoktól mozgatott történelmi folyamatnak fogja fel, a rendszer befejezése megszünteti ezt a mozgást a jelenre és a jövőre vonatkozóan, ezzel megoldhatatlan ellentmondásokat visz bele a mozgás gondolati megragadásába is, és a módszer felől megismert fejlődést gyakran látszatfejlődéssé változtatja. Bármilyen különböző, sőt döntő pontokon ellentétes is Schelling és Hegel filozófiája, közös bennük az objektív idealizmus e korlátja: a tudattól független valóság helyett, amelyet leképez a gondolkodás, az azonos szubjektum-objektum áll. Ez a korlát mindenütt érvényesül mind a kettőnél, a legpregnánsabban azonban a természetnek mint fejlődésnek tárgyalásában. A fiatal Schelling a természetben és történelemben végbemenő fejlődésnek irracionalista-misztikus elméletét adja, a természetet tudattalannak, a történelmet tudatosnak fogja fel, s a művészetben mint tudatos-tudattalan tevékenységben találja meg — állítólag — szintézisüket. Hegel szerint a természet az önmagától „elidegenedett" eszme, saját „másléte" önmagával szemben. Ezáltal a hegeli természetfilozófia ahhoz a zavaros, dialektikaellenes következtetéshez jut, hogy a természetben nem lehetséges igazi fejlődés, mint a társadalomban és történelemben. A természetet a maga totalitásában Hegel szerint „mint *fokok rendszerét* kell tekinteni".[2] A fejlődés, „a *metamorfózis* csak a fogalmat mint olyat illeti meg, mert csakis ennek változása fejlődés". Ezzel az elmélettel Hegel a fejlődés felfogásában messze elmarad német kortársai, egy Goethe vagy Oken mögött, nem is szólva Lamarckról vagy Geoffroy de Saint Hilaire-ről.

E korlátok és megoldhatatlan ellentmondások ellenére is Hegel az első gondolkodó, aki az egyediség, különösség és általánosság közötti vonatkozások kérdését a logika középpontjába tolja, mégpedig nem mint többé vagy kevésbé fontos és hangsúlyozott

[1] *Der junge Hegel.* Aufbau-Verlag, Berlin 1954.

[2] Hegel, *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse.* Berlin 1932. 249. §.

részletproblémát, hanem mint központi kérdést, mint minden logikai formának, a fogalomnak, az ítéletnek és a következtetésnek meghatározó mozzanatát. Tárgyalásában persze megmutatkoznak mindazok a torzultságok, amelyeket az objektív idealizmus, az azonos szubjektum-objektum, a rendszer és módszer ellentmondása idéz elő; a számunkra legfontosabbakra később részletesen visszatérünk. Mindezen ellentmondásosság mellett azonban a hegeli logika fontos lépést jelent előre problémánk konkretizálásában és tisztázásában. S látni fogjuk azt is, hogy csak azért tehette meg ezt a lépést, mert sokoldalúan arra törekedett, hogy filozófiailag megragadja kora polgári forradalmának tapasztalatait, bennük keresse egy történelmi dialektika létalapját avégből, hogy innen kiindulva fogjon hozzá egy újszerű logika felépítéséhez.

Hegelnek ez az új kérdésfeltevése világosan látható már ifjúságában, a frankfurti korszakban. Hegel abban a kísérletben, hogy filozófiailag tárgyalja a polgári forradalmat, nagyjában és egészében olyan felfogásból indul ki, amely nagyon közeli rokonságban van Sieyès abbénak a harmadik rendről szóló híres brosurájával. Mint ismeretes, Hegel ifjúkorában is elutasította a jakobinizmust, de helyeselte a polgári antifeudális célkitűzéseket és a francia forradalom politikáját. Hegel fejtegetéseinek is a harmadik rend valóságos gazdasági-társadalmi súlya és politikai semmisége közötti ellentét a kiindulópontja. A forradalom feladata Hegel szerint épp abban van, hogy olyan állami rendet teremtsen, amely megfelel a reális társadalmi viszonyoknak. Amikor megkísérli e kérdés filozófiai tisztázását, rábukkan az általánosság és különösség társadalmi történelmi dialektikájának problémájára. Abban, hogy egy konkrét és korszerű politikai-társadalmi kérdést így a filozófiai elvontságba transzponál, kifejeződik magától értetődően Hegel idealizmusa is, egész gondolatvilágának Németország elmaradottsága által való meghatározottsága. De ilyen szükségszerű megállapítással kapcsolatban nem szabad elfelejteni, hogy Hegelnek ez absztrakcióiban közrehatott az osztályharc valóságos dinamikájának megsejtése is. Hegel az ancien régime államát olyan alakulatnak tekinti, amely azt az igényt támasztja, hogy a társadalmat mint egészet (logikailag: az általánost) képviselje, noha az ilyen állam kizárólag az uralkodó feudális rétegek érdekeit (logikailag: a különöst) szolgálja. A forradalom történelmi dinamikájában tehát az a kép adódik Hegel számára, hogy egy társadalmilag elavult rendszer leplezetlen kényuralmat gyakorol, amely kártékony az egész népre (az általános a különössé válik). Ellenben a forradalmi osztály, a burzsoázia, a harmadik rend a forradalomban a társadal-

mi haladást, más osztályok érdekeit is képviseli (a különös az általánossá válik).

A *Németország alkotmánya* című frankfurti töredékben a legtömörebben fejezi ki Hegel ezt a gondolatmenetet. Kiindulópontja a következő tényállás megállapítása: „E kor minden jelensége azt mutatja, hogy a régi élet nem nyújt többé megelégedést." Az ancien régimeben „az egyik oldalon erősbödött a rossz lelkiismeret, hogy az ember a tulajdonát, a dolgokat, az abszolutummá tegye, s ezzel a másikon nagyobb lett az emberek szenvedése". S éppígy hozzátartozik a képhez: „Az általánosság ezért már csak mint gondolat létezik, többé nem mint valóság." Hegel világosan látja, hogy az ilyen helyzet a hatalmi harcra sürget: „A korlátolt életet csak akkor támadhatja meg ellenséges hatalommal valami jobb, ha ez is hatalommá lett." Közvetlenül tekintve itt egy különösnek egy másik különös elleni harcáról van szó: az osztályok harcáról. De az ancien régime „nem alapítja uralmát különösnek különös elleni hatalmára, hanem általánosságra, ezt az igazságot, a jogot, amelyet követel magának, el kell venni tőle és oda kell adni az élet ama részének, amelyet követelünk".[3] Látjuk: Hegel társadalmi tényállásokat és ezeket kifejező politikai gondolatokat itt a filozófia nyelvére transzponál. Ez a logikai elvontságba való transzponálás azonban valóságos általánosítása a francia forradalom lényeges, reális motívumainak. Nemcsak fontos résztvevők gondolatainak általánosítása, hanem amaz objektív, társadalmilag meghatározott ideológiai helyzeté is, amelynek megnyilatkozási formáit Marx később „heroikus illúzióknak" nevezte, mint ama — a cselekvők előtt tudattalanul maradt — képzelődést, hogy az egész társadalom érdekeit képviselik, holott valójában mindenekelőtt csak egy új osztály uralmáért, a kizsákmányolás és elnyomás egyik formájának egy másik által való felváltásáért harcoltak. Maga Hegel természetesen ilyen illúziók talaján állt. De ez mitsem változtat azon, hogy a filozófia nyelvére való transzponálásuk egy társadalmi realitás visszatükrözése.

Itt semmiképpen sem Hegelnek egy elszigetelt ötletéről, hanem egy tipikus formáról van szó, amelyben társadalmi és történelmi problémákat a francia forradalom meghatározó befolyása alatt próbált filozófiailag megoldani. Hegel ifjúkori fejlődésének tüzetes tárgyalásában rámutattunk a „pozitivitás" kategóriájának nagy jelentőségére élete e szakában, s ebben a fogalomban előfutárát ismertük fel későbbi központi fogalmaknak, mint pl.

[3] Hegel, *Die Verfassung Deutschlands*. Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie. Leipzig 1923. 140—141. l.

a külsővéválás, az elidegenedés fogalmának. De Hegel ifjúkorában is a „pozitivitás" lényeges változáson megy keresztül: Frankfurt óta társadalmilag-történelmileg relativizálva jelenik meg, mint történelmi-dialektikus kategória. Jénai korszakában Hegel tisztán filozófiai vonalon harcol a „pozitivitás" ellen, amennyiben pl. Kant és Fichte formalista etikájában kimutatja a pozitivitást. Emellett persze nem szabad elfelejteni, hogy objektív idealizmusának Kant és Fichte szubjektív idealizmusával való ellentéte mögött mindenütt ellentétek állanak a társadalom felfogásában, történelmi ellentétek korábbi társadalmi alakulatok bírálatában, amelyekkel szemben Hegel a francia forradalomból származott polgári társadalom fölényét próbálja kimutatni, mármint ahogy ő érti és kívánja ezt a társadalmat. Az elsőben igyekszik kimutatni, hogy a „pozitivitás" egy formalizmus következtében, amelynek Hegel szerint mindenkor szubjektivisztikus alapjai vannak, egy forma következtében, „amely által egy potencia elszigeteli és feltétlenül tételezi magát",[4] megmerevedéshez vezet. Az ilyen formalisztikus fogalmi kép eltorzítja a valóságot; olyan jelenség is, amely önmagában nem volna „pozitív", ebben az összefüggésben, jobban mondva ebben az elszigeteltségben, ebben a magánvaló vonatkozásaiból való kiszakítottságban mint „pozitív" jelenik meg: „Mert ez (a szubjektív idealisták formalizmusa.—L.Gy.) széjjelszakítja a szemléletet, s az általánosnak és különösnek benne való azonosságát, szembeállítja egymással az általános és különös absztrakcióit, s amit kizárhat amaz ürességből, de alárendelhet a különösség absztrakciójának, azt pozitívnak veszi — anélkül, hogy meggondolná, hogy ez által az ellentét által az általános éppúgy pozitívvá lesz, mint a különös... De a reális teljességgel az általános és különös azonossága..."[5] A továbbiakban kifejti Hegel, hogy az általános és különös dialektikus egysége épp azért vész el, mert az esetlegesség és szükségszerűség eleven dialektikus összefüggése gondolatilag megsemmisül. Minél konkrétabbak lesznek ezek a kritikai elemzések, annál világosabban kiderül a filozófiai nézeteltérések társadalmi alapja.

Éles polémiába kezd Kanttal (beleértve *Az ítélőerő kritikáját* is) az általános és a különös, a szükségszerű és az esetleges viszonyára vonatkozó metafizikai felfogása miatt. Legismertebb lett polémiája Kantnak azzal a kísérletével, hogy társadalmilag

[4] Hegel, *Wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts.* Leipzig 402. l. Hegel akkori terminológiája még sokszor schellingi; így itt a „potencia".

[5] I. m. 403. l.

specifikálja a kategórikus imperatívuszt, hogy elvont-általános jellegének megőrzése mellett különös és egyes esetekre alkalmazza. Kant ki akarja mutatni, hogy teszem egy letét elsikkasztása b lső ellentmondásokhoz vezetne, ahhoz, hogy akkor egyáltalán semmiféle letét nem volna lehetséges, hogy ezért a sikkasztás tilalma logikai szükségszerűséggel következik a kategórikus imperatívusz általános formájából. Hegel bírálata, amelyet itt csupán problémánk álláspontjáról tekintünk, épp az általános és különös viszonyára irányul: „De milyen ellentmondás rejlenék abban, hogy egyáltalán nem volna letét? Az, hogy ne legyen letét, ellentmond majd más szükségszerű meghatározottságoknak; s éppígy az, hogy letét lehetséges legyen, összefügg majd más szükségszerű meghatározottságokkal s ezáltal maga is szükségszerű lesz. De ne hivatkozzunk más célokra és anyagi okokra, hanem a fogalom közvetlen formájának kell eldöntenie az első vagy a második feltevés helyességét. A forma szempontjából azonban az ellentétes meghatározottságok egyike éppoly közömbös, mint a másik."[6] Hogy Hegel itt a „meghatározottság" (Bestimmtheit) kifejezést használja, mit sem változtat az elvi helyzeten, mivel a meghatározottság itt, mint egyébütt is, egészen világosan a különösség értelmében szerepel. Éppígy a fogalom közvetlen formája Hegelnél általánosságot jelent. Ebben a Kant és Hegel közötti vitás kérdésben épp arról van szó, vajon egy általános törvényből (itt a kategórikus imperatívuszból) egyszerű logikai alárendelés útján nyerhetők-e alkalmazásának különös esetei, vagy pedig bonyodalmasabb dialektikus kölcsönhatások, egy konkrét totalitáson belüli legkülönbözőbb meghatározások dialektikája, uralkodnak-e közöttük. Jellemző arra az egyoldalúságra, amellyel Kant ezt a problémát felveti *Az ítélőerő kritikájá*ban, hogy a társadalom, az etika tárgyalásakor nem is gondol azokra a nehézségekre, amelyek a biológiai fogalomalkotás során foglalkoztatják őt, s azt hiszi, hogy itt egy metafizikai szubszumcióval boldogulhat.

Hegel mármost az általánosság és különösség kölcsönös viszonyát a társadalom, a jog és az erkölcs legfontosabb kérdéseinek összefüggésében tárgyalja, állandó kapcsolatban akkori központi problémájával, a „pozitivitás" problémájával. Idevágó nézeteinek összefoglalása ugyancsak erre irányul: mennyiben kell egy különösnek vagy általánosnak pozitívummá válnia. Közvetlenül a Kanttal folytatott letét-vita ellenkező szélsőségéről van szó. De minden további nélkül világos, hogy a két szélsőség ugyanarra a középpontra mutat: az általános és különös kölcsönös dialektikus

[6] I. m. 352. l.

viszonyára, s itt Hegel éppoly határozottan utasítja el a metafizikai szubszumciót, mint a különösnek ugyancsak metafizikai elszigetelését, önállósítását. Azt mondja: „A filozófia tehát nem azért veszi pozitívumnak a különöst, mert különös, hanem csak annyiban, amennyiben az egésznek abszolút összefüggésén kívül mint sajátos rész önállóságra tett szert."[7]

A „pozitivitás" (csakúgy, mint a későbbi Hegelnél az elidegenedés) elsődlegesen nem filozófiai, hanem társadalmi-történelmi jellegű. Hegel felveti pl. azt a kérdést, kell-e a feudalizmust valami teljességgel „pozitív"-nak tekinteni. Felelete így hangzik: aszerint hogy. Lesüllyedhet egy nemzet olyan mélyre, hogy erre az állapotra vonatkozóan „hűbérrendszer és szolgaság abszolút igazságot" tartalmaznak, mint megfelelő kifejezésformái ilyen elfajulásnak; ebben az esetben ezek az alakulatok semmiképp sem pozitívak, hanem „az erkölcsiség egyedül lehetséges formája".[8] Ha ellenben társadalmi szakadás keletkezik, ha kitör a harc a régi és az új között, ha konkrét módon a feudalizmus eltörléséről van szó, akkor a régi, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy a társadalmi általánosságot képviseli az adott fokon, feltétlenül mint „pozitív" jelenik meg.

Hegelnek ezzel a felfogásával már a frankfurti korszak egy formulázásában találkoztunk. Itt azonban olyan nézetekről van szó, amelyek Hegel bölcselkedésének tevékenysége minden korszakában meghatározó tényezői maradnak. Így fejti ki Hegel a történetfilozófiát tárgyaló előadásaiban: „Az átmenet az egyik szellemi alakról a másikra épp az, hogy a megelőző általánost megszüntetjük azáltal, hogy mint különöst gondoljuk. Ez a későbbi magasabb valami, úgyszólván az előző fajnak magasabb neme, belsőleg jelen van, de még nem érvényesült, s ez az exisztáló valóságot[9] ingadozóvá, megtörtté teszi. Az itt meginduló fejlődés forradalmi jellegű, s társadalmi összeütközéstől összeütközéshez halad. Az általánosságnak különösséggé való változása s ezzel, mint láttuk, az általánosság és különösség dialektikája a társadalom szüntelen változásának mint a történelem alaptörvényének problémája. Hegel azt mondja: „Ezek a lehetőségek mármost történelmiekké lesznek; másfajta általánost foglalnak magukban, mint az az általános, amely egy nép vagy állam fennállásának alapja. Ez az általános a teremtő eszmének egy mozzanata, mozzanata az önmagára törekvő, önmaga felé tartó igazságnak."[10]

[7] I. m. 409. l.
[8] I. m. 406. l.
[9] Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*. Leipzig 1917. 74. l.
[10] I. m. 75. l.

Nem nehéz Hegelnek ilyen progresszív és dialektikus állásfoglalásaiban is felmutatni az idealista korlátot. Nemcsak azért, mert az általánosnak és különösnek ebben a dialektikájában majdnem mindenütt túlbecsüli a gondolkodás, a tudat szerepét a társadalmi léttel szemben, hanem Hegelnek ama hajlama miatt is, hogy az egymást követő társadalmi alakulatoknak a faj és nem (különös és általános) viszonyát tulajdonítsa. Ebben kétségtelenül a polgári forradalom történelmi védelmének egy mozzanata rejlik. A forradalomból keletkező polgári társadalom a feudalizmussal szemben ne csak történelmileg magasabb formának lássék, hanem egyúttal mint a lehető legmagasabb formája a társadalomnak általában, mint ennek legáltalánosabb formája, s ezzel azután a későbbi formát mint nemet, mint általánosságot, az előzőt pedig mint fajt, mint különösséget tételezi. A mellett az egészséges gondolat mellett, hogy az alacsonyabb formát a magasabból kell megérteni és nem megfordítva, a tényeket eltorzító idealizmus is rejlik ebben, különösen azért, mert a későbbi Hegel azokat a soha be nem váltott ígéreteket, amelyeket III. Frigyes Vilmos a felszabadító háborúk alatt tett a porosz alkotmányra vonatkozóan, az államszervezet legmagasabb formájának, az állam általános fogalmának, nemfogalmának fogta fel.[11] E kérdésre vonatkozóan később tüzetesen tárgyaljuk majd az ifjú — még idealista fejlődési fokán álló — Marx bírálatát.

Az ilyen szükségszerű kritikai fenntartások az idealista eltorzításokkal szemben azonban nem tüntethetik el azt a tényt, hogy az általános és különös dialektikája a történelemben sokkal magasabb színvonalon jelenik meg Hegelnél, mint bármelyik elődjénél, hogy e dialektika alapgondolatai éppenséggel sem pusztán formalista sémák, hanem komoly kísérletek a történelmi fejlődés igazi mozzanatainak megragadására. *A szellem fenomenológiájá*ban, amelynek írásakor Hegel még azt remélte, hogy a francia forradalomból, napóleoni formájában, Németországnak is új társadalmi állapota jön majd létre, bölcselkedése nagyon erősen az újdonság mozzanatainak gondolati megragadására irányul. Itt többek között arra az érdekes elméletre jut, hogy a mindenkor keletkező újnak a történelemben eleinte egyszerű, elvont-általános alakot kell öltenie. Csak fokozatosan, a győzelem megszilárdulásával kerülnek napfényre a konkrét-különös vonások, csak ilyen folyamat során bontakozik ki az új mint valóban konkrét totalitás, az általános és különös mozzanatok sokoldalú és bonyodalmas dialektikájával.

[11] Engels, *Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása*. Szikra, 1949. 359. l. Marx—Engels, *Válogatott művek*.

Így állapítja meg Hegel, hogy „az új világ első megjelenése csak a maga *egyszerűségébe* burkolt egész vagy ennek általános alapja". Az újat megélő és felfogó tudat „nélkülözi az újonnan megjelenő alakon a tartalom kiterjedését és különössé-válását".[12] A különössé-válás az azt követő objektív történelmi folyamat tartalma. Tudjuk, hogy a késői Hegelnek le kellett mondania ilyen politikai reményekről; ha mármost e lemondásnak megfelelően teljesen átépítette történetfilozófiáját, ha már nem a francia forradalmat, hanem a reformációt fogta fel a történelem fordulópontjának, az újkor kezdetének, akkor ez sokkal több a korszakokraosztás puszta átépítésénél: ez a nézőpont, a távlat megváltoztatása: az emberiség az ő felfogása szerint nem áll többé egy gyökeres változás elején, hanem már egy korszak végén, amelyen túl a késői Hegel nem képes meglátni a magasabbra-fejlődés semmiféle lehetőségét. Tekintete tehát ezentúl a múltba, nem pedig a jövőbe irányul. A *Fenomenológiá*nak általunk imént idézett alapgondolata az újnak jellegéről és fejlődéséről mégis megtalálható, a történelem filozófiájáról szóló késői előadásokban is, ha nem is a nagy ifjúkori mű pregnáns formájában.

Hegel azonban nem elégszik meg a történetfilozófia fontos részletproblémáinak az általánosság és különösség dialektikájára való visszavezetésével; ennek a dialektikának fontos szerepe van a történelem legáltalánosabb mozgástörvényeinek felmutatásában is. Persze itt legszélsőségesebb kiéleződésükben látjuk az objektív idealizmus progresszív és reakciós oldalait. Azzal, hogy Hegel a világszellemet a történelem demiurgoszaként lépteti fel, a misztifikáló idealizmus épp itt éri el tetőpontját. Másrészt azonban Hegel magát a történelmet az emberi szenvedélyek, az önző érdekek, a különös célkitűzések színtereként igyekszik felfogni, s az embereknek, embercsoportoknak stb. e különleges törekvéseit mint a történelemnek közvetlenül és konkrétan mozgató erejét ábrázolja. Emellett a döntő az, hogy — mint Engels kiemelte — itt mégis érvényesül, noha idealista megfordításban, az a nagy történelmi igazság, hogy az emberek különleges és önző szenvedélyeinek ezek a harcai közvetlenül mozgásba hozzák ugyan az eseményeket, egészben azonban mindig más, magasabb, általánosabb tartalmak keletkeznek és múlnak el, mint azok, amelyek mozgásba hozták az embereket. Ez a lényege „az ész cselére" vonatkozó hegeli elméletnek. „A szenvedély különleges érdeke tehát elválaszthatatlan az általános működésétől; mert a különösből és meghatározottból és

[12] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Hegel, *Werke*. II. köt. Berlin 1932. 11. l.

ennek negációjából ered az általános. A különösnek megvan a saját érdeke a világtörténelemben ; véges valami, s mint ilyennek el kell pusztulnia. A különös harcol egymással a kimerülésig s egy része tönkremegy. De épp a különös harcából, pusztulásából nő ki az általános."[13]

Itt mutatkozik a legvilágosabban a hegeli filozófia Janus-arca. Marx joggal bírálja Hegelt, hogy „az abszolút szellemmel mint abszolút szellemmel csak *szinleg* csináltatja a történelmet".[14] Ez természetesen az idealista Hegelnek egy felemássága. Mert Hegel mindenütt, ahol a legkonkrétabban bocsátkozik a történelem logikájába és módszertanába, ahol hű marad a dialektikus módszerhez („A különös harcol egymással a kimerülésig"), úgy fogja fel a történelmet, hogy ezt valóban és kizárólag az ember csinálja. Másrészt azonban az emberi érdekek és szenvedélyek e harcából — mint a dialektikus módszernek, a különös és általános dinamikus viszonyának hegeli koncepciója is megkövetelné — nem fakad közvetlenül mint legsajátosabb produktumuk az általános (az új általános a réginek lefokozása és megsemmisítése által, mint fentebb megmutattuk), hanem ez az általános hirtelen transzcendenssé lesz, idealisztikusan misztifikálódik, s mint olyasmi jelenik meg, ami kívül létezik az emberi harcokon, a tényleges történelmi folyamaton. Ugyanis közvetlenül az általunk imént idézett fejtegetések után azt mondja Hegel : „Nem az általános eszme jut ellentétbe és harcba és vállal veszedelmet ; meg nem támadottan és sértetlenül a háttérben marad s a szenvedélyt mint különöst küldi a harcba, hogy felőrölje magát."[15] Marx tehát teljes joggal bírálja e történetfelfogás felemásságát. Gúnyosan hozzáfűzi, hogy a szubjektív idealista Bruno Bauer megszünteti ezt a felemásságot. Ezzel azonban Bruno Bauer szakított is a hegeli filozófiának minden termékeny és előremutató módszertani mozzanatával, mindenekelőtt Hegelnek azzal a kezdeményezésével, hogy felfedezze az eszme megvalósítása és az érdekek harca közötti reális kapcsolatot a történelemben. Ha tehát Marx azt mondja a Bruno Bauerral folytatott vitában : „Az ‚eszme' mindig blamálta magát, amennyiben különbözött az ‚érdektől' "[16], ennek éle inkább Bauer ellen irányult, mint Hegel ellen.

Jellemző az objektív idealizmus belső problematikájára és sorsára, hogy a hegeli állásfoglalás e Marx által bírált felemássá-

[13] Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*. Leipzig 1917. 83. l.
[14] Marx—Engels, *A szent család*. MEGA. I. 3. Berlin 1932. 258. l.
[15] Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*. Leipzig 1917. 83. l.
[16] I. m. 253. l.

gának forrása épp legzseniálisabb felfedezéseinek egyike : a munka és a teleológia közötti összefüggés felfedezése. Már a *Fenomenológia* előkészítésének idejében írja Hegel : „*A természetes lét egyes céljai* az általánossá lesznek. Itt az ösztön egészen visszalép a munkától, engedi a természetet felőrlődni, nyugodtan nézi és csupán csekély fáradsággal irányítja az egészet : csel."[17] A hegeli történelmi módszer döntő gondolatának, „az ész csele" koncepciójának tehát a szerszámról és munkáról való felfogásában van a filozófiai alapja. Hegelt azonban idealizmusa megakadályozza abban, hogy az igazi összefüggéseknek ezt a zseniális megsejtését következetesen és helyesen általánosítsa előre és visszafelé. Az ember célkitűző tudatát, amely, mint Marx megmutatja *A tőké*ben,[18] valóban az emberi munka differentia specificája, lényeges megkülönböztető elve az állatok „munkájától", kritikátlanul, sematikusan, misztifikálóan a történelemre alkalmazza. Ha Hegel megteszi a világszellemet a történelem művezetőjévé, demiurgoszává, ez misztifikáló általánosítása annak, ami az emberi munkával kapcsolatban igazi lényegének igazi megértése volt. A hegeli „ész cselének" az imént megvizsgált felemássága azt mutatja, hogy valóságérzéke berzenkedik ugyan az itt keletkező sivár misztika, az emberen túlmenő e világteleológia ellen, hogy azonban mégsem képes gondolatilag megragadni az igazi dialektikát, amely az egyes emberek és csoportok törekvéseiből fejleszti az egymást felváltó társadalmi alakulatok történelmi változásainak általánosságát.

Ugyanez az ellentmondásosság, ha lehet, még feltűnőbben mutatkozik ott, ahol Hegel a legmagasabb általánosítás fokára akarja emelni gondolatát, *Logikájá*ban. Mint Lenin is elismeri, jelentős lépés előre, ha Hegel a teleológiát (azaz a munkát) „igazságnak", összefoglaló, megszüntetve-megőrző, magasabb fejlettségű foknak fogja fel a mechanizmussal és kemizmussal szemben. De mint idealista nem tudja következetesen keresztülvinni ezt a gondolatot. A *Logika* felépítésében ugyanis az élet a teleológia (a munka) *után* következik, noha nyilvánvaló, hogy a logikai, az általánosító történelmi sorrendben feltétlenül a teleológia *előtt* volna a helye. A teleológia, mint a mechanizmus és kemizmus igazsága, a legmagasabb, tudatossá vált foka egy hosszú folyamatnak, amely lényegileg épp az élet keletkezését, az élőlényeknek az emberig való fejlődését és az ember munkáját fogja át. Marx félre-

[17] Hegel, *Jenenser Realphilosophie*. Leipzig 1931. II. köt. 198. l. A munka és teleológia egész kérdésére nézve vö. *Der junge Hegel* című könyvemet Aufbau-Verlag, Berlin 1954. 397 kk.

[18] Marx, *A tőke*. I. köt. Szikra, 1948. 192. l.

érthetetlen világossággal nyilatkozott róla, s épp ebben látta Darwinnak nagy, a dialektikus világkép körül szerzett érdemét. A munkára vonatkozó, általunk már idézett nyilatkozatában Marx épp azt emeli ki, hogy a munka elemzésében egy hosszú fejlődés betetőzését kell látnunk : „Ehelyütt nem a munkának első, állatian ösztönös formáival van dolgunk."[19] S más helyen épp Darwinnak ez összefüggések feltárása körül szerzett érdemeit emeli ki: „Darwin ráirányította az érdeklődést a természeti technológia történetére, azaz a növényi és állati szervek képződésére, amelyek a növények és állatok életének termelőeszközei."[20] Amit Marx itt természetes technológiának nevez, magasabb foka annak az életfolyamatnak, amellyel az élőlények alkalmazkodnak környezetükhöz. Engels a Dühringgel folytatott polémiájában egészen világosan rámutat ezeknek az életnyilvánulásoknak, ezeknek a szervezet és környezet közötti kölcsönhatásoknak legkezdetlegesebb fokára, mint minden életfolyamat feltételére : „Mi más azonban az alkalmazkodás tudatos szándék nélkül, képzetek közvetítése nélkül... mint ilyen tudattalan célszerű tevékenység?"[21]

Lenin szerint Hegelnek az a gondolata, hogy az élet problémáját a logikában tárgyalja, „érthető — és zseniális".[22] Abban azonban, ahogyan Hegel ezt teszi, gondolkodásának idealista korlátai is zavarólag érvényesülnek. Minthogy a természetben csupán a szellemnek önmagától való elidegenedését, külsővé-válását látja, kénytelen tagadni minden valóságos történeti fejlődést a természet területén. Ennélfogva az élet keletkezését és lényegét sem képes helyesen felfogni ; ahol Hegel a *Logiká*ban az életről beszél, ott elesnek a valóságos élet tulajdonképpeni problémái, a biológia problémái, sőt Hegel itt éppenséggel ellentétet konstruál a természetfilozófia által tárgyalt valóságos élet és a szellemben lefolyó élet között. S hozzáfűzi : „Az előbbi mint a természet élete az élet, amennyiben ki van dobva *a fennállás külsőlegességébe, feltétele* a szervetlen természet, s az eszme mozzanatai valóságos alakulatok különfélesége. Az eszmében való életnek nincsenek ilyen előfeltevései... előfeltevése a *fogalom*..."[23] (Itt Hegel olyan határozottan távolodik el az élet reális koncepciójától, hogy még ideálisabb a korai Schellingnél.) A *Logika* hamis felépítése tehát — az élet a teleológia után — rámutat Hegelnek alapvető idealista korlátjára. Hegel helyesen bírálta sok helyen Kant idealizmusát,

[19] I. h.
[20] I. m. 400. l.
[21] Engels, *Anti-Dühring*. Szikra, 1950. 73. l.
[22] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 177. l.
[23] Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 361. l.

de mégsem győzte le igazán, amennyiben, éppúgy mint Kant, képtelen az életfolyamatban reális fejlődést felfedezni és fogalmilag megragadni. A munkával összefüggő teleológia zseniális koncepciója így erre a területre szorítkozik nála; e helyes sejtésének sem természetszerű előzményeit, sem a történelemre vonatkozó következményeit Hegel nem képes dialektikusan megfogalmazni az egész kérdés idealisztikus-misztikus eltorzítása nélkül.

Csak ahol Hegel, idealizmusa ellenére is, ragaszkodik a fejlődés gondolatához, ott hoz dialektikája nagy vívmányokat. Mint láttuk, nemcsak a munka problémájában, hanem némely társadalmi-történelmi jelenség tárgyalásában is. Ezekhez a vívmányokhoz tartozik az általánosnak és különösnek nála határozottan konkretizálódó dialektikája, kölcsönös átcsapásuk egymásba. S itt nagy, előbbrevivő lépésként ki kell emelni, hogy — legalább az elv, a módszer szerint, ha nem is mindvégig, a rendszeres kidolgozásban — ebben a dialektikában épp a társadalmi-történelmi *tartalom* irányadó, nem pedig, mint Schellingnél, egy elvont séma, egy formalista konstrukció.

Már az, hogy Hegel így a tartalom kifejezett elsőbbségéhez fordul a formával szemben, fontos haladást jelent, amely természetesen, mint nála mindig, meghasonlott jellegű. Mert éppen most az, hogy helyes-e az általánosnak általa megállapított minden viszonya a különöshöz és viszont, nem annyira bizonyos logikai szabályok megtartásától függ, mint inkább attól, hogy azt az életjelenséget, amelynek általánosítása megjelenik az ilyen viszonyban, tartalma szerint helyesen vagy nem helyesen fogják-e fel. S ilyen helytelenségeknek tömegesen kell felszínre kerülniök Hegelnél, mindenekelőtt idealista filozófiája miatt, azután ama korlátok miatt, amelyek még a legkövetkezetesebben végiggondolt polgári-demokratikus világfelfogás számára is fennállanak (s tudjuk, hogy Hegel e tekintetben távol volt az igazi következetességtől), végül pedig azért, mert a Szentszövetség korában a német mizéria fokozódó hatással volt legérettebb korszakának filozófiájára. Emellett nyomatékosan ki kell emelni, hogy itt nemcsak arról van szó, hogyan homályosulnak el az általános és különös dialektikájának magukban véve helyes koncepciói a filozófiai és gazdaságitársadalmi állásfoglalás ilyen eltorzulásai következtében, hanem e hamis alap okozataként épp az általánosnak és különösnek e dialektikájában mutatkoznak formalista, misztifikált, megtévesztő felfogások. A helyes és a helytelen, a progresszív és a maradi így gyakran éles elkülönültségben állnak egymás mellett Hegel filozófiájában.

Ilyképpen Hegel a társadalomra mint egészre nézve felfedezhet némelykor olyan meghatározásokat, amelyek messzemenően megfelelnek az általános és különös közötti dialektikus vonatkozások lényeges vonásainak a kapitalista világ valóságában. Hegel, meg akarván határozni az állam, mégpedig a modern állam lényegét, a következőképp írja körül valóságát: „A valóság mindig az általánosság és különösség egysége, az általánosság szétválasztottsága különösséggé, amely mint önálló jelenik meg, noha csak az egész a hordozója és fenntartója."[24] Ehhez meg kell jegyezni, hogy a valóságnak Hegelnél sajátos jelentése van: a létfogalmak különböző fokainak betetőződése. Ahol tehát hiányzik az általánosnak és különösnek ez a dialektikája, ott az illető államnak csak egzisztenciája van, de nincs valósága; ez pedig a hegeli módszer szerint annyit jelent, hogy a történelmi folyamat dialektikája előbb vagy utóbb feltétlenül elsöpri az ilyen államot, megsemmisíti hamis egzisztenciáját. (Gondoljunk előbbi fejtegetéseinkre az általános és különös dialektikájáról a polgári forradalomban.) Olyan államalakulatok szükségszerűségét, amelyeknek ebben az értelemben valóságuk van, Hegel a következőképp határozza meg: „A szükségszerűség abban van, hogy az egész a fogalmi különbségekre bomlik, s e felbomlottnak szilárd és tartós meghatározottsága van, amely nem mentes a pusztulástól, de a felbomlásban mindig létrehozza magát."[25] Itt tehát nemcsak egyszerű folyamatról van szó, amelyben az egészet alkotó mozzanatok szüntelenül kölcsönösen átcsapnak egymásba, hanem ennek a folyamatnak meghatározott, váltakozva ismétlődő iránya, tendenciája is van: a folytonos önreprodukció folyamata. A valóságos épp azzal igazolja a benne rejlő szükségszerűséget, hogy nem akar, Goethe szavai szerint, „megmaradni a létben", mert ennek a „semmivé való szétbomlásnak" kellene vezetnie, hanem ellenkezőleg, azzal, hogy szakadatlan nul létrehozza önmagát, s az egység, egész-ség és együvétartozás — időleges és látszólagos — tagadása épp a hordozója a megújuló önlétrehozásnak.

Hegel itt nagyon közeljut a reprodukciónak (újratermelésnek) mint a társadalmi alakulatok létezésmódjának gondolatához. Természetesen az egyszerű és bővített reprodukció különbségét még csak nem is érinti. E döntő közelebbi meghatározás hiányában ismét kifejeződik érett gondolkodásának filozófiai-politikai korlátja: mivel nem lehet társadalmi jövőtávlata, mivel korának

[24] Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Hegel, *Werke*. VII. köt. 270. §. Zusatz 1.
[25] I. h.

nyomorúságát a történelem betetőző lezárásának látja, azért nem támadhat benne az a gondolat, hogy a társadalom önreprodukciójának dialektikája minőségileg magasabb fejlődéshez vezethet. A hegeli történelemdialektika történetisége ezért csak arra az útra vonatkozik, amely a múltból a jelenbe visz, de nem arra, amely a jövő irányába mutat.

Ez a korlát azonban, amelynek hatásai a hegeli filozófiának általa közvetlenül nem érintett részeiben is érezhetők, nem akadálya annak, hogy a modern polgári társadalom egyes lényeges ismertetőjegyeit fogalmilag megragadja; különösen — s ez mutatja egyedülálló jelentőségét kortársai között — a politikai gazdaságtan szerepét és jelentőségét e társadalom szerkezetére és reprodukciójára vonatkozóan. Nagyon érdekes mármost, hogy a hegeli gazdaságfilozófiában is az általános és különös dialektikája döntő szerepet játszik. Hegel kiindulópontja „a szükségletek rendszere" körülhatárolásában a következő: „A különösség mindenekelőtt, mint az akarat általánosságával szemben általában a meghatározott, *szubjektív szükséglet.*" Vizsgálata tudománnyá lesz azzal a megállapítással, hogy „amennyiben célja a szubjektív *különösség* kielégítése, de a mások szükségleteire és szabad önkényére való vonatkozásban az *általánosság* érvényesül. . ."[26] Látszólag ezzel a tiszta esetlegesség világába jutunk, mivel a mozgatóerők a polgári társadalomban az egyes egyén egyes kívánságai, törekvései, szenvedélyei stb. Ámde Hegel, mint Smith és Ricardo tanítványa, felismeri: „De az önkénynek ez a nyüzsgése általános meghatározásokat hoz magából létre, s ami így látszólag szétszórt és gondolat nélküli, azt összetartja egy magától fellépő szükségszerűség." Az itt keletkező — Németország számára — új tudományt Hegel összehasonlítja a legexaktabb tudományok egyikével, az asztronómiával: „Mindenekelőtt figyelemreméltó ez az egybefonódás, amelyben eleinte nem hisz az ember, mert úgy tűnik fel minden, mintha az egyes önkényétől függne; hasonlít a bolygórendszerhez, amely mindig csak szabálytalan mozgásokat mutat a szemnek, de amelynek törvényei mégis megismerhetők."[27]

Hegel mint egy akkor kapitalista értelemben annyira elmaradt ország fia, nem hozhat létre konkrét és kidolgozott tudományos gazdaságtant, mint angol mesterei. Meg kell elégednie általános filozófiai megállapításokkal a lényeges tartalomra és módszerre vonatkozóan. Ezek azonban azt mutatják, hogy mélyen áthatották őt a klasszikus gazdaságtan alapelvei. Egészen ennek értelmében

[26] I. m. 189. §.
[27] I. h. Zusatz.

tárgyalja pl. a munkamegosztás problémáit. Egyrészt felmutatja bennük a viszonyt magához a munkához : „Ami pedig általános és objektív a munkában, az abban az *absztrakcióban* van, amely előidézi az eszközök és szükségletek specifikálódását, s ezzel éppígy specifikálja a termelést és létrehozza a *munkamegosztást.*" Másrészt belőle származnak „az emberek függése és kölcsönös viszonyai mind a termelésben, mind a fogyasztásban."[28] „A munkának és a szükségletek kielégítésének ebben a függésében és kölcsönösségében a szubjektív önzés átcsap a *hozzájárulásba, valamennyi többi ember szükségleteinek kielégítéséhez* — a különösnek közvetítésébe az általános által, mint dialektikus mozgásba."[29]

Ilyen elmélkedésekben számol le Hegel a francia forradalom ama „heroikus illúzióival", amelyek saját ifjúkorának vezércsillagai voltak, a kapitalista társadalomnak és a klasszikus angol gazdaságtanban nyert gondolatformájának igenlése alapján. Ez az állásfoglalás azonban egyúttal éles elutasítása minden restaurációs ideológiának, amely többé vagy kevésbé romantikus mezben a feudális állapotokhoz való visszatérést hirdette (Haller, Savigny stb.). A kapitalista gazdaságtan e határozott igenlésének másrészt igen fontos következményei voltak Hegel történetfelfogására ; döntő lesz arra nézve, hogyan ítéli meg és értékeli most az ókort, amely eszménye és mintája volt a „heroikus illúziók" korszakában. A döntő ellentétet az ókor és a jelen között Hegel épp a gazdasági élet területén látja, s az imént megismert nézeteinek megfelelően ez az ellentét filozófiailag ugyancsak mint történelmi változás mutatkozik az általános és különös dialektikájának sajátosságában : a különösnek az a dialektikus szerepe, amely azt a modern társadalomban mint a törvényszerűség, a szükségszerű megújulás elvét igazolja, az ókorban szükségképp a társadalom felbomlásának elve : „A különösség önálló fejlődése az a mozzanat, amely az ókori államokban mint a lábra kapó erkölcsi romlás és mint bukásuk végső oka mutatkozik."[30]

Hegelnél itt többről van szó, mint pusztán az ókori és a modern társadalom éles elhatárolásáról. Az itt kifejeződő ellentét azonban, amely, mint láttuk, bennük az általános és különös dialektikájának különböző formáit határozza meg, Hegel szemében túlmegy a gazdasági-társadalmi területen ; mint általános fejlődési elv jelenik meg, amelyet így lehetne formulázni : minél fejletlenebb a különösnek elve az életben és a gondolkodásban, annál kevésbé

[28] I. m. 198. §.
[29] I. m. 199. §.
[30] I. m. 185. §.

kaphatja meg az általános is igazi konkrét totalitását. Hegel nem mondja ki világosan, hogy a különösnek fogyatékosságát társadalmi tényezők határozzák meg — de ez a beleértetődő értelme előbb idézett mondásainak, pl. a munkamegosztásról — ellenben az általános és különös dialektikájának konkretizálását és ezért mind a két fogalom konkretizálását legalábbis szorosan kapcsolatosnak tekinti a különösnek azzal a megvalósításával az életben, amelynek legpregnánsabb kifejezése a kapitalizmus gazdaságtana.

Keveset változtat az épp megállapított összefüggésen, hogy sok helyen Hegel a keresztény vallásnak juttatja ezt a küldetést. Bebizonyosodott ugyanis, hogy thermidor után, miután megrendültek az akut forradalmi kor „heroikus illúziói", kereszténység és Smith-féle gazdaságtan szorosan kapcsolódnak Hegelnél s egyidejűleg segítik filozófiailag megalapozni a jelennek mint a termékeny dialektikus ellentmondások világának specifikus jellegét. Hegel az általánosság történelmi fejlődésének és konkretizálódásának ezt a gondolatát így fejezi ki a *Kis logika* fogalomtanában: „Az általános a maga igaz és átfogó jelentésében egyébként oly gondolat, amelyről azt kell mondani, hogy évezredekbe telt, mielőtt az emberek tudatába lépett, s amely csak a kereszténységgel jutott teljes elismeréséhez." S egészen az ókori és modern társadalom különbségéről szóló fejtegetése értelmében ezt a helyzetet a két korszak istenképzeteinek szembeállításával illusztrálja. „A különben oly nagyműveltségű görögök sem istent nem ismerték igaz általánosságában, sem pedig az embert. A görögök istenei csak a szellem különös hatalmai voltak, s az általános isten, a nemzetek istene, az athénieknek még az elrejtett isten volt."[31] Természetesen ez a példa, valamint az utána következő fejtegetések a kereszténységnek a rabszolgaság eltörlésében való szerepéről megmutatja Hegel filozófiájának minden gyenge oldalát. Az azonban, hogy e fejtegetések végén Rousseau „volonté générale"-jában látja a „valóban általánosnak" igazi megtestesülését épp az ókorral szemben, azt bizonyítja, hogy itt, minden idealista misztifikáló torzítás ellenére, csakugyan az általános és különös dialektikájának történeti fejlődését kereste vagy legalábbis sejtette.

Az antik és modern társadalom szembeállításánál sokkal kevésbé világosan sikerült Hegelnek a feudalizmus (feudálabszolutizmus) és a modern polgári társadalom történelmi elhatárolása. Sőt, itt bizonyos visszamenő mozgás látható, mert a *Fenomenológiá*ban Hegel még a francia forradalmat fogja föl az újkor határául,

[31] Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. Akadémiai Kiadó, 1950. 163. §. 1. függelék.

míg a későbbi korszakokra osztás, amely a reformációt veszi választóvonalnak, már sokkal elmosódottabb. (Még inkább az az esztétika történelmi felosztása a romantikus művészet koncepciójával.) A kapitalizmus történelmi kategóriáinak felépítésében mutatkozó gyengeség tehát elsősorban nem azon alapszik, hogy Hegel itt rendekről beszél (nem pedig osztályokról), hanem azon, hogy ez a pontatlan terminológia elmossa a határokat, s Hegel igen gyakran — ezt élesen bírálja a fiatal Marx, mint később látni fogjuk — az újat a régiből próbálja értelmezni és nem megfordítva. De igazságtalanság volna észre nem venni, hogy mindezen ingadozások ellenére mégis fogalmilag megragadja a modern polgári társadalomnak néhány fontos meghatározását.

Egészen világosan látható ez a kétoldalúság, ha a rend hegeli meghatározására vetünk egy pillantást. „A *rend* mint az önmaga előtt objektívvá vált különösség így egyrészt a fogalom szerint általános különbségeire oszlik. Másrészt azonban arra, hogy milyen különös rendhez tartozzék az *egyén*, befolyása van az egyéni természetnek, a születésnek és a körülményeknek, de a végső és lényeges döntés a *szubjektív véleményé* és a *különös önkényé*, amely ebben a szférában szerzi meg jogát, érdemét és becsületét, úgyhogy azt, ami *belső szükségszerűségből* történik benne, egyúttal *az önkény közvetíti*, s a szubjektív tudat számára azt az alakot ölti, hogy saját akaratának műve."[32] Világosan látható itt, mennyire tekintetbe veszi Hegel a polgári társadalom osztályrétegeződésének valóságos mozzanatait. Így mindenekelőtt a véletlen mozzanatát az osztályhoz való tartozásban, s itt persze fel kell tűnnie, hogy ennek a mozzanatnak — a valóságban sohasem létező — kizárólagosságot tulajdonít. Abban is Smith és Ricardo tanítványának mutatkozik Hegel, hogy a kapitalista gazdaságtan pozitív oldalait túlhangsúlyozottan állítja előtérbe ; látja ugyan, gyakran nagyon pontosan, a negatív oldalakat is, de ezeknek csekély hatásuk van döntő fogalmi meghatározásaira.

Mindamellett kiemel ezzel egy fontos megkülönböztetést a korábbi alakulatokkal és elméleti kifejezésükkel kapcsolatban. Hegel ellentétként említi a platóni államot és az ind kasztokat ; az előbbiben maga az állam, az utóbbiban a puszta születés határozza meg az egyénnek a rendhez való tartozását. Ebből következik Hegelnek előttünk már ismeretes felfogásával egyezően, hogy a különösségnek ilyen alakulatokban bomlasztó funkciót kell végeznie : „Így az egésznek szervezetébe be nem fogadva és benne

[32] Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Hegel, *Werke*. VII. köt. Berlin 1932. 206. §.

meg nem békélve azért mutatkozik a szubjektív különösség, mert ugyancsak fellép, mint lényeges mozzanat, mint valami ellenséges, mint a társadalmi rend romlása."[33] Jellemző a késői Hegelre, hogy — ellentétben az általános és különös politikai dialektikájával, amelyet, mint kimutattuk, a feudalizmus forradalmi felszámolására vonatkozóan dolgozott ki — itt csupán a keleti és antik társadalmat határolja el élesen a kapitalizmustól s még kísérletet sem tesz a feudalizmus és kapitalizmus közötti gazdasági-társadalmi ellentét filozófiai megragadására.

Innen ennek a dialektikának belső fogyatékossága. A modern polgári társadalom lényegének elvont-általános felfogása fővonásaiban ismét helyes: „Az erkölcsi itt elvész szélsőségeiben ... A realitás itt a fogalom külsőlegessége, felbomlása, felszabadult létező mozzanatok önállósága. Bár a polgári társadalomban különösség és általánosság széjjelhullottak, a kettő mégis kölcsönösen megköti és feltételezi egymást. Bár az egyik látszólag épp azt teszi, ami ellenkezik a másikkal, és véleménye szerint csak úgy létezhetik, ha a másikat távoltartja magától, mindegyiknek mégis a másik a feltétele." Hegel itt, mint egyebütt is, elutasít minden romantikus-feudális restaurációs ideológiát mint reakciós-utópikust. Tiltakozik az ellen a felfogás ellen, amely szerint jobb volna, ha az általánosság „magához vonná a különösség erőit". Világosan látja, hogy az ilyen — talán a platóni államot utánzó — koncepció sohasem felelhetne meg a valóságnak. Azt mondja az ilyen nézetekről: „De ez is újra csak látszat, amennyiben a kettő csak egymás által és egymásért van és átcsap egymásba. A magam célját előmozdítva, az általánost mozdítom elő, ez pedig ismét előmozdítja az én célomat."[34]

Természetesen a klasszikusok ökonomikus harmóniatana itt filozófiai nyelvre transzponálva jelenik meg. Tudjuk már, Hegel messze volt attól, hogy a kapitalista gazdasági élet disszonáns jelenségeinek egész sorát egyszerűen ne vegye tudomásul. Az elmaradt Németországban gyökerező idealizmusa azonban abba az irányba tereli őt, hogy az állam segítségével megszüntessen minden keletkező diszharmóniát: „A különösség magában a kicsapongás és mértéktelenség és maguk e kicsapongás formái mértéktelenek. Az ember tágabb teret nyit képzetei és reflexiói által vágyainak, amelyek nem alkotnak zárt kört, mint az állat ösztöne, és a rossz végtelenségbe vezeti őket. Éppígy azonban a másik oldalon a nélkülözés és a szükség mértéktelen valami s ennek

[33] I. m. 184. §. *Zusatz.*
[34] I. h.

az állapotnak zavarosságát csak az azt legyőző állam juttathatja harmóniához."[35] Hegel társadalomfilozófiájának ez a korlátja megvan már ifjúkorában és akkor is eltorzítja különben helyes, a kapitalizmus gazdasági életére vonatkozó meglátásait. Hogy akkor a Napóleon alapította államokban látta állameszményét, amelyek többé vagy kevésbé leszámoltak a feudális maradványokkal, míg később III. Frigyes Vilmosnak a felszabadító háborúkban tett, de soha be nem váltott ígéretei határozták meg ennek az államnak tartalmát és formáját, szükségképp még növelte és elmélyítette az idealista torzítást. A fiatal Marx élesen bírálta a hegeli filozófiának ezt az oldalát. Erre a bírálatra még részletesen visszatérünk. Most, elébe vágva a későbbieknek, csak annyit jegyzünk meg, hogyha az ilyen hamis és idealista felfogás következtében döntően eltorzulnak a polgári társadalom alapvető jelenségei, a gazdaság és állam, rend (osztály) és állam, burzsoá és citoyen stb. közötti viszony, akkor ennek az eltorzulásnak magától értetődően nagyon messzemenő következményekkel kell járnia az általánosnak és különösnek Hegel által fontosnak felismert dialektikájára.

Épp az, ami a legeslegpozitívabb a hegeli tárgyalásban, hogy az általánosság, különösség és egyediség vonatkozásait nem formalisztikusan, nem mint kizárólag logikai problémákat fogja fel, hanem mint fontos részét a valóság élő dialektikájának, amelynek legmagasabb általánosítása a logika konkrétabb formáját van hivatva életre hívni, azzal a következménnyel jár, hogy a logikai koncepció állandó függésbe jut a valóságfelfogás helyességétől, illetőleg helytelenségétől. A hegeli logika határait itt éppúgy a társadalomhoz és természethez való állásfoglalásának korlátai határozzák meg, mint ahogy zseniális mozzanatait haladószellemű magatartása kora nagy történelmi problémáival szemben.

A hegeli filozófiának ezek a korlátai erthető modon ott mutathatók fel a legevidensebben, ahol dialektikus módszere egy konkrét probléma alkalmából ellentmondásba jut rendszerének maradi tendenciáival. De megtalálhatók magától értetődően tisztán módszertani fejtegetéseiben is, különösen ott, ahol idealista filozófiája összeütközik a tudományosság módszertani és logikai követelményeivel, ahol a filozófiának — szemben a tudománnyal — különösen magas, kiváltságos helyzetet akar biztosítani. Csak egy gondolatmenetet idézünk itt esztétikájából, amelyben a szépet mint az elméletinek és gyakorlatinak egyesülését, mint a kettő korlátainak és egyoldalúságainak megszüntetését akarja fogalmilag

[35] I. m. 185. §. *Zusatz.*

meghatározni. (Minthogy Hegelnél, mint tudjuk, a filozófia magasabban áll a művészetnél, elméleten itt csakis a tudományt lehet érteni.) Hegel az elméletek tárgyában akarja kimutatni „a végességet és a szabadság hiányát" ; ez abban van, hogy a magáért-való lét hiányzik a tárgyban : „Egység és általánosság" a tárgyon kívül van. „Minden tárgy a fogalomnak ebben a külsőlegességében olyan puszta különösségként létezik, mely sokféleségével kifelé fordult és végtelenül sokoldalú viszonyokban úgy látszik, hogy másokon keresztül kiszolgáltatott a keletkezésnek, a változásnak, az erőszaknak, a hanyatlásnak."[36] Ellentétben saját logikájának legfontosabb meghatározásaival, amelyekre csakhamar rátérünk, Hegel itt az elméletit (a tudományost) a különösnél akarja megállítani, ami nem illik rá még a mindennapi gondolkodás egészére sem, nem is szólva az igazi tudományról.

Természetesen az ilyen korlátokat teremtő tendenciák még a legforradalmibb polgári álláspontokon is hatékonyak. A forradalmi kor „heroikus illúziói" pl. szükségképp idealisztikusan fejük tetejére állítják a burzsoá és a citoyen viszonyát. Hegel fejlődése azonban, különösen Napóleon bukása után, ezenfelül magával hozza azt, hogy a régit megdöntő citoyen mindinkább porosz bürokratává változik át. Hegel *Jogfilozófiájá*ban meg is jelenik ez a bürokrata mint külön rend, — mégpedig jellegzetes módon — mint általános rend : „Az *általános*, közelebbről magát a *kormány szolgálatának* szentelő rendnek közvetlenül a maga vonatkozásában az általánost kell kitűznie lényeges tevékenysége céljául."[37] A demokratikus forradalom citoyenjének ilyen átváltozása a félfeudális porosz abszolutizmus bürokratájává, az állampolgári általánosságnak ilyen tartalmi-közvetlen tételezése szükségszerűen torzítólag hat az általánosnak és különösnek egész, bizonyos fokig helyesen felfogott gazdasági-társadalmi dialektikájára ; különösen az általános és különös dialektikájára a rendeknek (osztályoknak) egymáshoz, a társadalomhoz és az államhoz való viszonyában.

Láttuk, hogy a különösnek közvetlen gazdasági átcsapása az általánosba fontos alapja a modern polgári társadalom jellemzésének, *differentia specifica*ja az ókorral és a Kelettel szemben ; a bürokrácia közvetlen általánossága épp itt zavart okozó, reakciós fenntartásokat teremt. S ezek a modern polgári társadalom igazi szerkezetét eltorzító tendenciák természetszerűen megmerevednek ott, ahol Hegel megkísérli logikusan „levezetni" az akkori Porosz-

[36] Hegel, *Esztétikai előadások*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 116. l.
[37] Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Hegel, *Werke*. VII. köt. Berlin 1932. 303. §.

ország különös intézményeit. Így mindenekelőtt a monarchia „levezetésében". Hegel kifejti: „A fejedelmi hatalom maga tartalmazza a totalitás három mozzanatát: az alkotmány és a törvények *általánosságát*, a tanácskozást mint a *különösnek* az általánosságra való vonatkozását, s a végső *döntés* mozzanatát mint azét az *önmeghatározásét*, amelyre visszamegy minden egyéb s amelytől valóságának kezdetét veszi."[38] Itt eltűnik az általános, különös és egyes minden reális dialektikája, s létrejön egy megtévesztő, formalista áldialektika. S ez tiszta karikatúrává változik, amikor Hegel — ami szükségszerűen következik e hamis előfeltevésekből — az uralkodó személyét próbálja „tisztán spekulatív módon" dedukálni. Nem véletlen, hogy Hegel itt is — mint egyebütt is ott, ahol idealizmusa a tisztán reakciósba nő át — az úgynevezett ontológiai istenbizonyítékhoz folyamodik. Elegendő egy döntő hely idézése, hogy világossá tegyük a rendszernek e következményeit mint a dialektikus módszer megrontóját: „Az államakaratnak e végső maga-volta ebben az elvontságában egyszerű s ennélfogva *közvetlen egyediség;* magában a fogalmában rejlik tehát a *természetesség* meghatározása: az uralkodó tehát lényegileg mint *ez* az egyén van az uralkodó méltóságára rendelve, elvonatkozva minden más tartalomtól, mégpedig közvetlen természetes módon, a természetes születés által."[39]

Látjuk: a polgári társadalom hegeli elemzése, az a kísérlet, hogy sajátosságát a létben és levésben fogalmilag megragadja mint az általános, különös és egyes dialektikáját, hosszú utat mutat zseniális belátásoktól (vagy legalább sejtésektől) üres és reakciós szofisztikáig. A helyesnek és hamisnak ezt a heterogeneitását kell szem előtt tartani, ha meg akarjuk érteni annak jelentőségét, hogy Hegel — mint első e diszciplina történetében — az általánosság, különösség és egyediség viszonyára alapítja a logika egész felépítését. A fogalom, ítélet és következtetés egész tanának ezek a vonatkozások alkotják alapját és tartalmát. Magától értetődően Hegel logikájának minden összefüggésében való kritikai vizsgálata kívül esik e fejtegetések keretén; csak azoknak a kérdéseknek tárgyalásába bocsátkozunk, amelyek — problémánkra vonatkozóan — valami elvi jelentőségűt tartalmaznak.

A fogalomhoz való átmenetben, a kölcsönhatás dialektikájának kifejezésében eljut Hegel az általánosság, különösség és egyediség legáltalánosabb meghatározásához mint a fogalomtan alapjához, ahol a korábbi ellentmondások (szubsztancia és kauzalitás, szükség-

[38] I. m. 275. §.
[39] I. m. 280. §.

szerűség és esetlegesség, szükségszerűség és szabadság stb.) gondolatilag magasabb színvonalon jelennek meg. Itt különösen a számunkra fontos reflexiók szempontjából az azonosság és totalitás azonosságának van döntő szerepe, mert benne fejeződik ki a legvilágosabban a konkrét fogalom hegeli koncepciója. Az első megjelenési forma, amely egyébként már Aristotelésnél előfordul, az egyesnek és általánosnak épp ellentmondásosságukban való azonossága, amelyben mint „az önmagával azonos negativitás vannak tételezve". E megállapítás összefoglalása így hangzik Hegelnél: „Közvetlenül azonban, mivel az *általános* csak magával azonos, mert a *meghatározottságot* mint *megszünten megmaradót* tartalmazza, tehát a negatív mint negatív (also das Negative als Negatives ist) — azért ugyanaz a *negativitás*, mint az *egyediség;* — az egyediség pedig, mivel éppígy a meghatározott meghatározott (das bestimmte Bestimmte), a negatív mint negatív, azért közvetlenül *ugyanaz az azonosság*, mint az *általánosság*. Ez az *egyszerű* azonosságuk a *különösség*, amely az egyediből a *meghatározottság* mozzanatát, az általánosból a *magára-irányuló-reflexió* mozzanatát tartalmazza közvetlen egységben. Ez a három totalitás tehát egy és ugyanaz a reflexió."[40] Kifejeződik ebben a megszüntetve-megőrzés (Aufhebung) lényegére vonatkozó hegeli felfogásnak általános jellege. Valamivel előbb ugyanebben az összefüggésben hangsúlyozza, hogy a szabadság tételezésével nem tűnik el a szükségszerűség, csak mind a kettőnek „*belső* azonossága nyilatkozik meg".[41]

Hegel ilyen gondolatmeneteinek jobb megértésére hozzáfűzzük még, milyen szerepe van itt e kifejezéseknek: meghatározottság, meghatározás, meghatározni stb. Hegel mindenütt következetesen alkalmazza Spinoza híres meghatározását: „omnis determinatio est negatio" (minden meghatározás tagadás); ezért nála a meghatározás folyamata mindig az út az általánostól a különöshöz. Általában nála a különös nem annyira közbeeső állapot, állandó közvetítő kategória az általános és egyes között, mint inkább a specifikáció mozgásfolyamatának önmozgású mozzanata. Ez a gondolat, mint láttuk, már Kantnál felmerül. Nála azonban mindenekelőtt mint olyan folyamat eredménye, amelynek lényege, mozgásiránya, törvényessége elvileg kell, hogy ismeretlen maradjon számunkra, míg Hegelnél folyamat és eredmény dialektikus egyidejűséggel adva van, a kettőnek megismerhetősége pedig sohasem lehet problémává. Természetesen Hegelnél nemcsak a

[40] Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 181. l.
[41] I. m. 180. l.

különösség, hanem az általánosság és egyediség is mind folyamat, mind eredmény; az általánossá-válás és egyedivé-válás nála éppúgy a dolgoknak és vonatkozásaiknak logikailag felfogható és kifejezhető mozgása, mint a specifikáció, a különössé-válás (meghatározás). Épp ezek a mozgások és önmegismerésük alkotják Hegel számára a tulajdonképpeni dialektikát, az igazi gondolkodás tevékenységét, ellentétben a metafizikai gondolkodásmóddal, amely a puszta képzetnek sokkal alacsonyabb színvonalán áll meg: „Csak a puszta képzelet, amelynek számára az absztrahálás (a metafizikai gondolkodásmód) elszigetelte őket, képes az általánost, a különöst és az egyedit mereven megkülönböztetni egymástól."[42]

Ismételjük: itt nem lehet szó arról, hogy kifejtsük az általánosság, különösség és egyediség egész kidolgozott dialektikáját a fogalom, ítélet és következtetés hegeli tanában, amely mind a három erre a dialektikára épült, még kevésbé vállalkozhatunk arra a kísérletre, hogy itt a helyest elválasszuk a helytelentől. Ez az egész hegeli logika marxista kritikájának és kritikai folytatásának volna a feladata. A következő fejtegetések bizonyos kizárólagossággal specifikus problémánkra összpontosulnak. Ezért mondhatjuk itt, elébevágva a későbbieknek, hogy Hegelnek abban a törekvésében, hogy a fogalmat, ítéletet és következtetést mindig dinamikus mozgásban, a másikra való átmenetelben, a különbözőségnek az ellentétességbe való átcsapásában mutassa be, valami határozottan pozitívat, előremutatót látunk, anélkül, hogy csak utalólag is bocsátkoznánk itt abba a kérdésbe, amelynek kevés köze van a problémánkhoz, hol kell Hegel e logikai héraklei-tizmusának korlátokba ütköznie, hol kell megóvni a formális logika jogait az ő fejtegetéseivel szemben.

Hegel egyik főfeladatának tekintette annak a dialektikus mozgásnak felmutatását, amely az itt tárgyalt kategóriák mindegyikétől mindegyik másikhoz vezet. Hegelnek ezt a módszerét az egyediség példájával illusztráljuk a fogalom tanában. Hegel tiltakozik az ellen a felfogás ellen, amely az általánosság, különösség és egyediség vonatkozását tisztán mennyiségi viszonyokra akarja visszavezetni. Ezzel véleménye szerint elveszne a fogalomig vivő logikai fejlődésnek minden lényeges mozzanata. Már ez az érvelés mutatja Hegel és elődei éles ellentétét a logika területén. Míg ezeknél többnyire a fogalom tárgyalása nyitja meg a logikát, addig Hegelnél a fogalom tana a logikai meghatározások hosszú és gazdag kifejtésének kicsúcsosodása és szintézise. A hegeli fogalom mindent örököl, amit ez a folyamat a gondolkodás nap-

[42] I. m. 227. l.

fényére hozott: „A fogalom a *konkrét* és *leggazdagabb*, mert alapja és *totalitása* a korábbi meghatározásoknak, a lét kategóriáinak és a reflexiós meghatározásoknak. Ezek tehát benne is előfordulnak."[43] Csak e módszertan szellemében beszélhet Hegel a konkrét és teljes fogalomról.

Hogy rátérjünk most az egyediségre, Hegel ezt a következőképp határozza meg: „Az *egyediség*, mint láttuk, már a különösség által tételezve van. Ez a *meghatározott általánosság;* tehát a magára vonatkozó meghatározottság, a *meghatározott meghatározott.*"[44] S erről az álláspontról azt mondhatja: „Az *általánosság* és a *különösség* ... mint az egyediség *levésének* (Werden) mozzanatai jelentek meg."[45] Ebből azonban egyúttal az is következik, hogy az egyediségek valóságos tételezettségükben sohasem foghatók fel függetlenül a különöstől és az általánostól. A dialektikus logika itt élesen szakít mindennemű empirizmussal és nominalizmussal, amelyek csak az egyedit ismerik el objektív létezőnek, a különösben és általánosban pedig pusztán a gondolkodás szubjektív termékeit látják. Nagyon lehetséges, hogy ez a polémia némelykor az objektív idealizmus puszta következménye és gőgös-spekulatív módon lebecsüli az érzéki adottság jelentőségét a gondolkodás számára. Az az objektív idealista tendencia azonban, amely az egyediséget, különösséget és általánosságot a realitásnak ugyanarra a színvonalára akarja helyezni, mégis legalább éppolyan gyakran jogosult objektivizmus, mint Engels mondja: feje tetejére állított materializmus. Az egyes tehát Hegel számára is „minőségi *egy* vagy *ez*".[46] Hogy innen eljussunk az általánoshoz, nem elegendő csak tiszta elvonással kiemelni azt, ami közös sok, közvetlenül-érzékileg adott egyesben. „Ha az általánoson", mondja Hegel, „azt értjük, ami több egyesnek *közös* mozzanata, akkor annak *közömbös* fennállásából indulunk ki és a fogalommeghatározásba belekeverjük a *lét* közvetlenségét." Épp ennek a közvetlenségnek legyőzéséről van szó a filozófiában. Mert minden egyes — épp objektív értelemben, függetlenül a szubjektív gondolkodástól — közvetített, mégpedig igen sokszorosan és bonyolultan közvetített. Az egyes mint valamilyen „ez" tehát látszólagos tiszta közvetlenségében, „a közvetítésből helyreállt közvetlen".[47] Bármennyire jogosult is fővonalában Hegel e polémiája, annak a jogosultságnak eleve való éles elutasítása, hogy a közös vonások kidolgozása

[43] I. m. 224. l.
[44] I. m. 225 l.
[45] I. m. 226. l.
[46] I. m. 228. l.
[47] I. h.

által jutunk az általánossághoz, ismét mutatja Hegel gondolkodásának idealista korlátait.

Azt hisszük, hogy ez a példa világosan mutatja a lényegest Hegel módszertani tárgyalásmódjában. Centrális ebben épp magának a fogalomnak objektivitása és belső mozgása. Megnyilatkozik benne egyrészt a nagy haladás a logikában, amelyet Hegel módszere hoz magával, a tartalom elsőbbsége a formával szemben. Másrészt és ugyanakkor azonban az objektivitás idealista túlfeszítése is. A metafizikai és szubjektivista értelmi logikával polemizálva, azt mondja Hegel, „hogy *mi* nem is alkotjuk a fogalmakat s hogy a fogalmat általában nem is lehet valami keletkezettnek tekinteni".[48] A materialista dialektika, amelyben a tudattól függetlenül létező, mozgásban levő valóság visszatükrözése biztosítja az objektivitást, természetszerűen sokkal rugalmasabban, dialektikusabban tárgyalhatja az objektivitás problémáit, mint maga Hegel, aki — mivel az objektivitás nála csak a gondolat, a „szellem" légkörében van — gyakran bizonyos merevséget kénytelen magára ölteni, hogy — némileg a platonizmusra támaszkodva — elkerülhesse a szubjektív idealizmusba való visszaesést. Hegel részletes gyakorlatában persze sok példáját látjuk a rugalmas-dialektikus tárgyalásnak is, ám az örökös vigyázz-állásnak a szubjektív idealizmussal szemben éppoly gyakran szükségképp a megmerevedés tendenciája a következménye.

Ha lehet, még élesebben hangsúlyozza Hegel az általánosság és különösség viszonyának folyamatszerűségét. Utaltunk már arra, hogy az általánosságnak azt a formáját, amely csak elvont összege egyes halott vonásoknak, mint metafizikait elutasítja, vagy legfeljebb alacsony, legyőzendő megjelenési formájának tekinti. „Ámde az általános a fogalomban nem csupán valami közös mozzanat, amellyel szemben a különös fennáll magában, hanem ellenkezőleg az, ami maga különössé válik (specifikálódik)..."[49] S összefoglalóbb, pozitívabb formában: „De az általános az önmagával azonos *kifejezetten abban a jelentésben*, hogy bennefoglaltatik egyúttal a különös és egyes is. Továbbá a különös a megkülönböztetett vagy a meghatározottság, de abban a jelentésben, hogy általában magában és egyesként van."[50] Éppúgy az egyesnek az a jelentése, hogy *szubjektum*, alap, amely magában foglalja a nemet és fajt és maga szubsztanciális. Talán még pregnán-

[48] Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiája ak alapvonalai.* Akadémiai Kiadó, 1950. 163 §. 2. függelék.
[49] I. m. 163. §.
[50] I. m. 164. §.

sabb kifejezést nyer ez a gondolat a sokkal korábbi *Filozófiai propedeutikában:* „Ami az általánosra áll, áll a különösre és egyesre is; s ami a különösre áll, áll az egyesre is; de nem megfordítva."[51] Vagy: „Az általános a különöst és az egyest *maga alá* foglalja, az egyes a különöst és az általánost, a különös az általánost *magában* foglalja."[52] Hegel felmutatja itt, mint később a logikában is, a szubszumciót és inherenciát mint azokat a viszonyfogalmakat, amelyeknek dialektikája meghatározza e kategóriák egymás közötti viszonyát. Így: „A különösség az általánosnak meghatározása, de olyképpen, hogy megszűnten-megmarad az általánosban, vagy az általános megmarad benne annak, ami."[53] Hegel felismeri e kategóriák helyzeti viszonylagosságát is: „A különös az egyessel szemben általános, az általánossal szemben meghatározott; az a közép, amely az általánosság és egyediség szélsőségeit magában foglalja és ezért összekapcsolja."[54] Ezzel Hegel — amennyire idealista rendszerben lehetséges — dialektikus értelemben pontosan meghatározta a különösség specifikus helyét logikájában.

Meg kell jegyezni természetesen: ezek a *Propedeutikából* vett idézetek olyan összefüggésekből származnak, amelyek túlmennek már a fogalom tanán. Ha azonban itt a logika különböző fokozataiból Hegel-mondásokat mint módszertanilag jellemzőket idézünk, ezt teljességgel dialektikus módszerének szellemében tehetjük. Mert az ő fogalomtana, mint kimutattuk, nemcsak abban különbözik előzőinek fogalomtanától, hogy nem kezdete a logikának, hanem — vele szoros összefüggésben — abban is, hogy ez a három rész sokkal jobban átmegy egymásba, előlegezi egymást és — az „aufheben" szó hármas hegeli értelmében — megszüntetve-megőrzi egymást. Minden logikában, amely a fogalommal kezdődik, ez mesterkélten elszigetelt absztrakció. Összefüggés, vonatkozás, viszony csak akkor keletkezik, ha az élesen lezárt fogalmak az ítéletben mással kapcsolódnak, hogy azután ugyanazt a folyamatot hajtsák végre az ítélettel a következtetésben. Hegelnél ellenben a fogalomnak hosszú és változatos logikai előtörténete van. Ezért sokkal konkrétabb, tartalommal telítettebb, mint más filozófusoknál. S ez a tartalmi gazdagság, ez a konkrétság nem csupán a fogalom jelentéskörére vonatkozik. A tárgyak kölcsönös kapcsolata Hegelnél már benne foglaltatik magában a fogalomban.

[51] Hegel, *Philosophische Propädeutik.* Hegel, *Werke.* III. köt. Glockner-kiadás, 1927. 139. l.
[52] I. m. 146. §.
[53] I. h.
[54] I. m. 214. §.

Épp abban, hogy Hegel tagadja a más tárgyakra való vonatkozásoktól mentes fogalomjelentés lehetőségét, a hegeli logika ismét feje tetejére állított materializmusnak bizonyul. Így az út, amely a fogalomtól az ítéleten keresztül a következtetéshez vezet, szakadatlan sora a dialektikus átmenetnek, az ellentétbe való átcsapásnak, a másba való átmenetelnek. Mint Hegelnél mindig, az ilyen átmenetek nagy része rendkívül mesterkélt, formálisan konstruált. Ez azonban ismét az az ár, amelyet minden idealizmus kénytelen fizetni a valóságnak, ha ezt egészen, minden összefüggésében akarja leképezni; a lényeges mozgás mindennek ellenére jellegzetesen dialektikus. Nagyon éleselméjű, hogy az átmenet a fogalomtól az ítélethez épp a meghatározásnak az egyediségre való visszavezetése formájában történik, hogy azután új nekifutást vegyen magasabbrendű különösségekhez és általánosságokhoz.[55] Az ilyen logikai átmenetek reális alapja épp abban van, hogy Hegel szerint „a fogalmi meghatározás lényegileg maga is *vonatkozás*."[56] Ezzel természetesen az ítélet (és az ítélettel szemben a következtetés) nem lesz tautológiává, nem fokozódik le pusztán formális kifejtésévé annak, ami kifejtetlenül már bevégzetten előttünk van. A fogalom magában vonatkozás ugyan, de ettől elválaszthatatlanul valami magában-lezárt is; egysége ezeknek a kölcsönös mozzanatoknak. Ezért hozhatja létre az ítélet a kifejlettebb meghatározások magasabb szintézisét, gazdagabb egységét: „A magukra reflektált meghatározások *meghatározott totalitások*, s éppoly lényegesek közömbös vonatkozás nélküli fennállásban, mint az egymással való kölcsönös közvetítés által."[57]

Hegel egész tanítása az ítéletről és a következtetésről az ilyen mozgások története és rendszere. Ezek a mozgások nem mennek csupán az egyestől az általánoshoz és ettől ismét visszafelé, úgyhogy e két mozgás mindegyikében a különösnek az elkerülhetetlen közvetítő szerep jut, hanem egyúttal az elvont általánosságtól a konkréthoz, az alacsonyabb általánosságtól a magasabbhoz, amikor is az eddigi általánosság különösséggé változik, a pusztán közvetlen egyediségtől a közvetítetthez stb. Mindennek az a következménye, hogy először történik meg a logika történetében a különösség helyének módszertani meghatározása mint elkerülhetetlen közvetítő tagé egyediség és általánosság között — mégpedig mind a két mozgásirányban. A különös azonban itt több a közvetítésnek pusztán formálisan szükségszerű mozzanatánál. Láttuk,

[55] Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 229. l.
[56] I. m. 306. l.
[57] I. m. 265. l.

hogy a valóságnak, a természetnek és a társadalomnak reális összefüggéseiről van szó, amelyeket a logika a legelvontabban, de a tendencia szerint a valóságnak megfelelően tükröz vissza. Itt nem döntő az, hogy Hegel ismeretelmélete nem áll a visszatükrözés tanának álláspontján; objektív értelemben logikája mégis objektív valóságnak ilyen visszatükrözésére törekszik. Amellett megfigyelhettük, hogyan és milyen szükségszerűséggel merülnek fel helyes képek hamisak, teljesen eltorzultak mellett. Világos, hogy ennek a kettős jellegnek a logikában fokozottan kell érvényesülnie. Ha tehát a hegeli dialektika fontos és nagy vívmányait ebben a kérdéskomplexumban is hasznosítani akarjuk a tudomány és filozófia számára, akkor mindenekelőtt alaposan le kell számolni a hegeli kérdésfeltevés hamis társadalmi-tartalmi mozzanataival; mind a természet, mind a társadalom megismerésében a tények és összefüggések helyes dialektikus-materialista felfogásának kell polgári-idealista eltorzítása helyébe lépnie. Csak ezen az alapon lehetséges a hegeli logikának mélyrenyúló materialista bírálata az általánosság, különösség és egyediség problémájára vonatkozóan, s ez hozzásegíthet ahhoz, hogy Hegel zseniális nekifutásai és sejtései valóban termékenyekké váljanak a tudomány számára.

A KÜLÖNÖS A DIALEKTIKUS MATERIALIZMUS MEGVILÁGÍTÁSÁBAN

Megállapíthattuk tehát, hogy minden idealista eltorzítás mellett Hegel volt az első, aki igazán konkrét és sokoldalú módon tette fel a különös kérdését; Kantnál csupán elszórt, habár semmiképp sem jelentéktelen szempontokat találunk e kérdés feltevéséhez. Hegel közvetlen utódai már nem értették meg ennek a problémának egyetemességét és magára a valóságra való vonatkoztatottságát. Rosenkranz terjedelmes logikája pl. megtartja ugyan a fogalom, ítélet és következtetés tanában az általánosság, különösség és egyediség formális kategóriáit, tárgyalásának módja azonban tisztán formalisztikus, módszere, mint az „ortodox" hegeliánus Lassalle azonnal felismerte, Hegeltől visszatér Kanthoz. Ezzel elvész hallgatagon, észrevétlenül a hegeli logikának minden, a problémánkra vonatkozó vívmánya.

Egyesegyedül az ifjú Marx Hegel-bírálata veti fel az itt meglevő és elrejtett problémák egész bőségét. Teszi ezt előbb még egy radikális baloldali hegeliánus álláspontjáról; első bírálata Hegel társadalmi filozófiájára vonatkozóan még egy forradalmi demokratáé. Filozófiai materialistává, kommunistává való fejlődésével magától értetődően ez a bírálat, a hegeli örökség kritikai feldolgozása, az idealista dialektikának materialista megfordítása egyre magasabb színvonalra emelkedik mind konkrét társadalmi, mind általános filozófiai tekintetben. A londoni emigrációban, *A tőke* első fogalmazásának leírása, *A politikai gazdaságtan bírálatához* című mű kiadása idején Marx újból intenzíven foglalkozik Hegel logikájával; sőt 1858-ban az a terve támad, hogy e mű racionális tartalmát összefoglalóan feldolgozza egy rövid írásban.[1] Sajnos, ez a terv sohasem valósulhatott meg, de a fent említett, ebben az időben keletkezett munkák a hegeli filozófiával való megújult intenzív foglalkozásnak sok nyomát mutatják.[2]

[1] *Marx levele Engelshez.* 1858. I. 14. Marx—Engels, *Levelezés.* MEGA. III. 3. Berlin 1930. 111. l.

[2] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai (Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie.* MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941.) apparátusa egész sor olyan helyre mutat rá, amely bizonyítja ezt a Hegellel való intenzív foglalkozást.

Marx kimutatja az *Alapvonalak* bevezetésében, hogy egyrészt a közvetlenül adott társadalmi valóságból való kiindulás ebben a közvetlenségben tudományos szemszögből hamis. A gazdaságtan a társadalom „élő egészének" vizsgálatával kezdődött ugyan, tudományként való fejlődése azonban abban nyilvánult meg, hogy elvonás és elemzés útján kidolgozott „néhány elvont, általános vonatkozást". Csak ezen az úton térhetett a gazdaságtudomány ezektől az egyszerű és általános meghatározásoktól újra vissza a valóság egészéhez, amelyet azonban most már mint igazi konkrét valóságot lehetett megismerni. Ez a módszertani vizsgálat tehát a konkrétnak materialista dialektikus megértéséhez vezet: „A konkrét azért konkrét, mert sok meghatározás összefoglalása, tehát a sokfélének egysége." E fejtegetésekkel tehát elutasít minden empírizmust, másrészt egyúttal félreismerhetetlenül leleplezi a hegeli idealizmust mint illuzóriust. Marx azt mondja a konkrétnak fent idézett szintetikus jellegéről: „A gondolkodásban ennélfogva, mint az összefoglalás folyamata, mint eredmény jelenik meg, nem mint kiindulópont, noha igazi kiindulópontja a szemléletnek és képzetnek ... Hegel tehát arra az illúzióra jutott, hogy a reálist a magában összefoglalódó, magában elmélyülő és önmozgású gondolkodás eredményeként fogja fel, holott mint az elvonttól a konkréthoz való felemelkedés módszere csak a gondolkodás számára mód, hogy elsajátítsa a konkrétat, reprodukálja mint szellemi konkrétat. De semmiképp nem magának a konkrétnak keletkezési folyamata."[3]

Ezzel kritikailag és módszertanilag körvonalazta az alapot a materialista megfordításhoz. De már Hegelnél megfigyelhettük, hogy az ekként felszínre kerülő kategóriák (számunkra tehát ismét a különösség) nem elsődlegesen logikai formák, amelyeket valahogy „alkalmazunk" a valóságra, hanem a természetben és a társadalomban megállapítható objektív tényállások visszatükröződései; ezeknek igazodniok kell az emberi gyakorlatban, hogy aztán egy további absztrakciós folyamat által, amelynek azonban sohasem szabad elvesztenie a kapcsolatot az objektív valósággal és a gyakorlattal, logikai kategóriákká váljanak. Marx igazi Hegel-kritikáját ezért csak magára az objektív világra vonatkozó konkrét elemzésében és tárgyalásában észlelhetjük és érthetjük meg helyesen. Itt nemcsak gazdagabb anyagról van szó, épp a kategóriák lényege jelenik meg itt, mint a nekik megfelelő valóság visszatükröződése, minőségileg más világosságban és konkrétságban.

[3] I. m. 21—22. l.

Már Hegelnél megfigyelhettük, hogyan nő ki nála a különösség problémája a polgári forradalom feladataiból, a polgári társadalom, a francia forradalom elemzéséből, a társadalmi haladás történelmi védelméből. Természetesen megállapíthattuk itt azt is, hogyan torzítja el Németország elmaradottságának hatása, Hegel filozófiai idealizmusa a társadalmi és ezzel együtt az általános módszertani és logikai problémákat. Épp itt keletkezik az ifjú Marx éles Hegel-kritikája. A filozófiai materializmushoz, a kommunizmus megalapításához való fejlődésével kibontakozik és konkretizálódik ez a kritika, s egyre világosabban és tüzetesebben állítja szembe a materialista dialektika, a szocialista világnézet reális vívmányait a polgári felfogás, az idealista dialektika felemásságaival és kettős jellegével. Ez a bírálat azonban sohasem a dialektikus módszer eredményeinek mindenestül való elvetése, mint Feuerbaché, hanem igazi kritika: kritikailag megsemmisíti a hamisat és eltorzítottat, kihámozza a racionális magot még a legsivárabb spekulatív gondolatmenetekből is, materialista módon lábra állítja azokat a meghatározásokat, amelyekben nekifutás volt valóságos összefüggések helyes megismeréséhez, amelyeket azonban idealista megformulázásuk miatt nem lehetett az igazság megragadásáig vinni. E bírálat alapja maga a társadalmi fejlődés, azoknak az összefüggéseknek megfelelő visszatükrözése, amelyeket maga a fejlődés vet fel. Innen van, hogy az ifjú Marx, még mielőtt az új tudományt társadalmilag és filozófiailag megalapította volna, egy következetes forradalmi demokrácia, egy — persze nagyon kevéssé „ortodox" — baloldali hegelianizmus álláspontjáról is helyesen bírálhatta Hegel jogfilozófiáját.

Hegel tárgyalása során érdemeként emeltük ki, hogy felismerte az általános és különös dialektikáját a demokratikus forradalomban: leleplezte ugyanis a régi uralkodó osztálynak azt az igényét, hogy az egész társadalom érdekeit (az általánost) képviseli, holott csak a maga szűk és önző osztályérdekeit (a különöst) akarja keresztülvinni; az új forradalmi osztálynak ellenben, noha természetesen mindenekelőtt saját osztályérdekeiért (a különösért) harcol, valamennyi, az ancien régime alatt háttérbe szorított (az általános) érdekeinek képviselőjeként kell fellépnie. E felfogás elvont sémáját elfogadhatja Marx, mert összhangban van a valósággal. A gazdagabb történelmi tapasztalatok azonban, a forradalommal kapcsolatban elfoglalt magasabb álláspont arra készteti őt, hogy az egész kérdést konkrétabban vesse fel és konkrétabban válaszoljon reá, mint Hegel tehette, különösen amikor már olyan demokratikus forradalom lebeg szeme előtt, amelyben a proletariátusnak lesz vezető szerepe, amely magában rejti egy szocialista forradalomba való

átnövés lehetőségét. *A hegeli jogfilozófia bírálatához* című írásában Marx így veti fel a kérdést: „Min alapszik a részleges, csak politikai forradalom?" A felelet így hangzik: „Azon, hogy *a polgári társadalom egy része* emancipálja magát és *általános* uralomra jut, azon, hogy egy meghatározott osztály a maga *különös helyzetéből* a társadalom általános felszabadítására vállalkozik: ... A polgári társadalomnak egyetlen osztálya sem játszhatja ezt a szerepet anélkül, hogy ne keltse fel a lelkesedésnek egy pillanatát magában és a tömegben, oly pillanatot, amelyben fraternizál és összefolyik a társadalommal általában, vele összecserélik és általános képviselőjének érzik és ismerik el, oly pillanatot, amelyben igényei és jogai valójában magának a társadalomnak igényei és jogai, amelyben ez az osztály valóban a szociális fej és a szociális szív. Csak a társadalom általános jogai nevében követelheti magának egy különös osztály az általános uralmat."[4] Marx kimutatja ezt a dinamikát a burzsoázia szerepére vonatkozóan a francia forradalomban, valamint a proletariátus szerepére vonatkozóan a várt német demokratikus forradalomban.

Hegel sejtéséből a forradalomnak egzakt ismerete lesz. A döntő módosítás, gazdagítás és konkretizálás abban van, hogy Marx most már teljesen képes leszámolni a polgári forradalmároknak minden — történelmileg szükségszerű — illúziójával. Ezzel az általánosnak és különösnek ebben a dialektikájában az általános fogalma minőségileg döntően megváltozik és megvilágosodik. A *Német ideológiá*ban kifejti Marx: „hogy minden uralomra törekvő osztálynak, ha uralma, mint a proletariátus esetében, az egész régi társadalmi formának és az uralomnak általában megszüntetését feltételezi is, először a politikai hatalmat kell megszereznie, hogy érdekét újra mint általánost mutathassa be, amire az első pillanatban kényszerül. Éppen mert az egyének *csak* különös érdeküket keresik, amely számukra nem esik össze közös érdekükkel, s egyáltalán az általános a közösségi lét illuzórius formája — azért az általános mint számukra ‚idegen' és tőlük ‚független', mint maga is újra különös és sajátos ‚általános'-érdek érvényesül, vagy maguknak kell találkozniok ebben a kettősségben, mint a demokráciában."[5]

Ha itt Hegel határozott reális kezdeményezései konkrét, materialisztikusan megalapozott elméletté emelkedtek, más fejtegetésekben az ellentét sokkal szembetűnőbb. Mert hiszen ismerjük a

[4] Marx, *A hegeli jogfilozófia bírálatához*. MEGA. I. 1. Első félkötet. Frankfurt a. M. 1927. 617. l.

[5] Marx—Engels, *A német ideológia*. MEGA. I. 5. Berlin 1932. 23. l.

hegeli történetfelfogásnak azt a megrendülését, amelyet Napóleon bukása idézett elő, a társadalom reformjára vonatkozó követeléseinek lecsökkentését azoknak az ígéreteknek színvonalára, amelyeket a felszabadító háborúk idején tett III. Frigyes Vilmos. A történeti fejlődésre vonatkozó távlatainak ez a visszafejlődése Hegelre először is azzal a következménnyel jár, hogy ezt a porosz eszményképet mint a történelem betetőző lezáródását, végét mutatja be. Másodszor pedig az ilyen lemondás meglazítja egyúttal a kategóriák viszonyát a valósághoz. A filozófiai idealizmus okozta szükségszerű torzításon túlmenően az egyes filozófiai kategóriákat egyre kevésbé fejleszti magából a társadalmi valóságból. Ezek most már sokszor csak a logika kategóriái, amelyeket a társadalomra alkalmaz. Hegel ugyan most is törekszik ennek megértésére, *Jogfilozófiája* igényt tart ilyen megértésre. Az ifjú, még nem szocialista Marx azonban helyesen állapítja meg, hogy ezek az igények nem helytállók: „Ez a *megértés* azonban nem abban áll, mint Hegel gondolja, hogy mindenütt ráismerjünk a logikai fogalom meghatározásaira, hanem abban, hogy a sajátos tárgynak sajátos logikáját ragadjuk meg."[6]

Ennek az a következménye, hogy Hegel levezetései szükségképp csak látszólagosak, s ahol további következtetéseket von le belőlük az általánosra és különösre nézve, ezek a levegőben lógnak, nem reális társadalmi tényállások elvont tükörképei. Marx bírálja pl. a Hegel megállapította átmenetet a családról a polgári társadalomra: „Az átmenetet tehát nem a család *különös* lényegéből stb. és az állam különös lényegéből vezeti le, hanem a *szükségszerűség* és *szabadság általános* viszonyából. Ez teljesen ugyanaz az átmenet, mint a logikában a lényeg szférájából a fogalom szférájába.

Ugyanezt az átmenetet létesíti a természetfilozófiában a szervetlen természetből az életbe. Mindig ugyanazokról a kategóriákról van szó, amelyek majd ennek, majd amannak a szférának kölcsönzik lelküket. Csak az a fontos, hogy az egyes konkrét meghatározások számára megtalálja a megfelelő elvontakat."[7] Hegel e módszerének, mint már megmutattuk, az a kikerülhetetlen következménye, hogy korának minden fontos összefüggése, mind a polgári társadalom viszonya az államhoz, mind a burzsoá viszonya a citoyenhez stb. szükségképp idealisztikusan feje tetejére állítva jelenik meg. Itt válik nyilvánvalóvá a mély kölcsönös

[6] Marx, *A hegeli jogfilozófia bírálatához*. MEGA. I. 1. Első félköt. Frankfurt a. M. 1927. 510. l.

[7] I. m. 409. l.

összefüggés Hegel filozófiai idealizmusa és politikai maradisága, visszafelé-irányultsága között.

Végül Hegel aránylag világosan látja ugyan, hogy a réginek és újnak harca a történelem lényeges tartalma. Ámde, mint ezt ugyancsak kimutattuk, gyakran az újat a régi elveiből értelmezi, ahelyett, hogy az újnak elveit a réginek igazi bírálatára használná fel. Ismeri (vagy helyesebben szólva, sejti) a különbséget, sőt az ellentétességet feudális rendek és modern osztályok között, mégis ezeket amazokból próbálja megmagyarázni és nem megfordítva. Az ifjú Marx, mint forradalmi demokrata, felismeri Hegelnek e reakciós elvét és a legnagyobb élességgel harcol ellene. „Ez *kritikátlan*, *misztikus* módja annak, hogy valaki egy *régi világnézetet* egy újnak értelmében *magyaráz;* ennélfogva csak szerencsétlen, felemás dolog lesz belőle, amelyben az alak hazudik a jelentésnek, a jelentés pedig az alaknak, és sem az alak nem lesz saját jelentésévé és igazi alakká, sem a jelentés alakká és igazi jelentéssé. Ez a *kritikátlanság*, ez a *misztícizmus* mind rejtélye a modern alkotmányoknak (κατ' ἐξοχήν a rendi alkotmányoknak), mind misztériuma a hegeli filozófiának, különösképp a *jog-* és *vallásfilozófiának*."[8]

Ennek a módszernek Hegelnél el kell torzítania azt is a tárgyalásban, amit viszonylag helyesen vett észre. *Jogfilozófiája* az alkotmányos monarchia álláspontján van. Az ifjú Marx sem tagadja, hogy ez az államforma — viszonylag — haladást jelentett a feudál-abszolutizmushoz képest. Mivel azonban Hegel ilyen viszonylagos haladottságból az abszolút szellemek végleges megtestesítését, egy az eszmének megfelelő valóságot akar létrehozni, valami világosan reakciós keletkezik nála. „A mostani Európa alkotmányos uralkodóinak összes attribútumait Hegel az *akarat* abszolút önmeghatározásaivá teszi. Nem azt mondja: az uralkodó akarata a végső döntés, hanem: az akarat végső döntése — az uralkodó. Az első tétel empirikus, a második az empirikus tényt metafizikai axiómává csavarja el."[9] Így Hegelnek ez a módszertani beállítottsága politikai tartalmiságba csap át. Az ifjú Marx itt akkori forradalmi demokratizmusa álláspontjáról bírálja Hegel filozófiáját mint olyan elméletet, amely a jövő minden távlatának útját állja és ezzel meghamisítja a múlt és jelen megismerését: „A demokrácia a monarchia igazsága, a monarchia nem a demokrácia igazsága . . . A demokrácia az alkotmány neme. A monarchia faj, mégpedig rossz faj. A demokrácia ‚tartalom és forma'. A monarchiának csak

[8] I. m. 500—501. l.
[9] I. m. 428. l.

formának *kell* lennie, de meghamisítja a tartalmat."[10] Hegel érdeme itt, mint a gazdaságtanban, Marx szerint abban van, hogy korának létét helyesen látja. A hamis beállítottságnak azonban az a következménye, hogy helyesen észlelt, sőt szerkezetükben helyesen megismert tényekből nemcsak hamis következtetéseket von le, hanem a már megismert alapot is hamisan értelmezi. Így a rendeknek az államhoz való viszonyában: „A *rendi* elemeket a *szétválasztás* kifejezésévé teszi, de egyúttal olyan azonosság képviselőjének kell lennie, amely nem létezik."[11] Hegel programja állandó közvetítésben áll a polgári társadalom különböző mozzanatai és tendenciái között. Hogy a rendekbe ilyen — tárgyilag összeegyeztethetetlen — kettősséget misztifikál bele, lehetővé teszi számára, hogy mindig ilyen közvetítésekben és kibékítésekben szerepeltesse őket.

Minthogy mármost a tisztán logikai kategóriák felépítésükben sokszorosan e modell szerint formálódtak, az állam és a társadalom filozófiájában — látszólag — kifogástalanul teljesíthetik ezt a funkciójukat. Az ilyen összefüggések látszat-racionalitása látszat-evidenciára tesz szert, amennyiben ezek a kategóriák „maguktól" következtetéssé egyesíthetők. Mindez azonban csak formalista látszat. Így a rendi elem közvetít nép és fejedelem, polgári társadalom és kormány között stb. A hegeli rendek egyrészt középkori testületek, másrészt egyúttal a modern polgári társadalom osztályai. Azzal, hogy Hegel ezt az összeegyeztethetetlenséget egy és ugyanazon kategóriába szorítja, a keresett konkrét fogalom helyett mixtum compositum keletkezik nála, s amikor ezt a következtetés középfogalmául használja, ebben érvényesülnie kell az ellentmondásos kettős értelemnek és misztifikálnia kell az összefüggést, ahelyett, hogy racionális magvát juttatná kifejezésre: „A középfogalom a fából-vaskarika, az elpalástolt ellentét általánosság és egyediség között."[12] Mert a rendeknek mint a modern polgári társadalom osztályainak következetesen „a maguk *különösségét*" kellene az egésznek meghatározó hatalmaivá tenniök. Ezzel szemben Hegel azt akarja velük elérni, „hogy a ‚magán- és magáért-való általánost', a politikai államot, ne a polgári társadalom határozza meg, hanem megfordítva, emezt határozza meg amaz".[13] Így keletkezik a látszólag szigorúan logikus homlokzat mögött az ellentétesen ható tartalmak káosza; az állandóan igénybe vett közvetítés valójában elpalástolása ennek az ellentétességnek. Marx a hegeli

[10] I. m. 434. l.
[11] I. m. 489. l.
[12] I. m. 502. l.
[13] I. m. 509. l.

társadalomfilozófiának ezt az — akaratlanul — antinómikus jellegét a törvényhozó hatalom tárgyalása során pregnánsan összefoglalja. Hegel ebben is a közvetítésnek egy mozzanatát akarja látni és bemutatni; e közvetítés mögött azonban a társadalmi valóságban épp az ellenkező áll: „*Valójában* ez a *politikai államnak* és a *polgári társadalomnak* antinómiája, az *elvont politikai* államnak önmagával való *ellentmondása*. A törvényhozó hatalom a *tételezett* lázadás." Világosan kifejeződik ebben Hegel filozófiájának egész ellentmondásossága. Marx az imént jelzett gondolatmenetét így folytatja: „Hegel főhibája abban van, hogy a *jelenség ellentmondását* mint *a lényegben, az eszmében való* egységet fogja fel, holott természetesen mélyebb valami a lényege, nevezetesen egy *lényeges ellentmondás*, mint ahogyan pl. itt a törvényhozó hatalomnak önmagában való ellentmondása csupán a politikai államnak, tehát a politikai társadalomnak is ellentmondása önmagával."[14]

Itt már világosan láthatók Marx Hegel-kritikájának elvi szempontjai és történeti fontossága. Annak idején az volt Hegel jelentős teljesítménye, hogy egy látszólag kizárólagosan logikus problémát, mint az általános viszonyát a különöshöz és egyeshez, a társadalom szerkezetének és fejlődésének problémájaként tárgyalt. Emellett megállapíthattuk, hogy programja megvalósításának messzemenően negatív vonásai épp ebből az új és termékeny állásfoglalásból fakadtak. Az úttörően új és a zavaróan misztifikáló ezért gyakran nehezen kibonyolítható módon fonódik össze nála. Ennélfogva jövőbe utaló bírálat csak másnemű, magasabb fejlettségű társadalmi lét álláspontjáról következhetett be: Marx forradalmi demokráciájának és később mindenekfelett kommunizmusának álláspontjáról.

Hegel valamennyi polgári utódjának, akár tanítványai, akár ellenségei voltak módszerének és rendszerének teljesen tanácstalanul és tehetetlenül kellett viselkednie e problémákkal szemben. Hegel sok ál-általánosságának és ál-különösségének helyes, találó bírálata tehát logikailag is csak ott indulhatott meg, ahol a társadalmi valóság hamis megítélésével, amelyből ezek a hamisított logikai alakulatok származnak, politikai-társadalmi tekintetben tartalmilag helyes megítélést állítottak szembe. Utaltunk előbb Hegel következtetéseinek legkiáltóbb képtelenségeire (monarchia, bürokrácia stb). Most az ifjú Marxnak még egy kritikai megjegyzését idézzük, hogy bírálatának módszertanát a politikai és logikai szempontokat összefogó egységében teljesen feltárjuk. A bürokrá-

[14] I. m. 509—510. l.

ciáról mint a Hegelnél szereplő „általános rendről" a következőt mondja: „(A bürokráeia — L. Gy.) az ‚állam tudata', az ‚állam akarata', az ‚államhatalom' mint *testület*, az ‚általános érdek', a különös érdekkel szemben csak addig tarthatja magát ‚különösnek', amíg a különös ‚általánosnak' tartja magát az általánossal szemben. A bürokráciának tehát meg kell védenie a különös érdek imaginárius általánosságát, a testületi szellemet, hogy megvédje az általános érdek *képzelt* különösségét, a saját szellemét. Az államnak testületnek kell lennie, ameddig a testület állam akar lenni, tehát *különös, zárt* társadalom az államban."[15] Itt nagyon pontosan észre lehet venni, hogy mindaz, ami tartalmilag (és benne: logikailag) hamis Hegelnél, ugyanabból a forrásból származik, amely nagy felfedezéseit napvilágra hozta, a politikai-társadalmi tartalomnak és a logikai formának elválaszthatatlan kapcsolatából, a tartalom elsőbbsége mellett: a tartalom döntően meghatározza a formát. Ennek természetes következménye, hogy Marx Hegel-bírálata egyre kevésbé állhat meg a bírálatnál, hanem a hamisság leleplezése szüntelenül átcsap a társadalmilag-politikailag helyesnek felmutatásába, és ebből mármost a kategóriák logikai-módszertani megvilágosodása következik. Magától értetődő, hogy ez a bírálat, az újnak ez az evidenssététele Hegel egész filozófiájára vonatkozik, az összes, tőle részben újonnan felfedezett, részben eredetien átértelmezett kategóriákra. Nekünk itt az általunk tárgyalt problémacsoportra kell szorítkoznunk.

Természetesen nem véletlen, hogy Marx Hegel-kritikája az általános problémájára összpontosul. Nemcsak azért, mert itt a tudományos gondolkodásnak egy központi kategóriájáról van szó, s a marxizmusnak, amely a tudománynak új, minőségileg magasabb típusát képviseli, szükségképp pontosan meg kell határoznia ennek központi fogalmait és ki kell küszöbölnie minden összetéveszthetőséget az idealizmus és a metafizika áltudományával, hanem azért is, mert az általánosság kategóriájának hamis meghatározása rendkívül fontos szerepet játszik a kapitalizmus apologetikájában. Elég, ha ezt a helyzetet néhány, Marx későbbi írásaiból vett példával illusztráljuk, annál is inkább, mert ezeket a tendenciákat közelebbről megvilágítottuk már politikai területen a hegeli „általános rend" bírálata kapcsán. Gazdaságtani tekintetben felmerül ez a kérdés mindjárt *A tőke* első megfogalmazásához írt nagy, sajnos, töredékben maradt, bevezetésében. Marx vizsgálja itt ezt a fogalmat: „a termelés általában". Megállapítja, hogy itt — bizonyos határokon belül — „értelmes elvonásról" van szó.

[15] I. m. 455. l.

Határait mindenekelőtt az vonja meg, hogy „az egység mellett ... nem megy feledésbe a lényeges különbség". Épp itt merül fel a kapitalizmus apologetikájának problémája: „Ebben a feledésben rejlik pl. ama modern közgazdászok egész bölcsessége, akik a fennálló társadalmi viszonyok örökkévalóságát és harmóniáját bizonyítják be." Marx idézi itt a termelőeszközök szükségszerűségét, amelyekből mármost az apologetika ahhoz a következtetéshez jut: „A tőke tehát általános, örök természeti viszony; azaz, ha épp a specifikust hagyom el, ami a ‚termelőeszközt', a ‚felhalmozott munkát' majd tőkévé teszi."[16]

Mindenki láthatja, hogyan indul ki — módszertanilag tekintve — az apologetika abból, hogy bizonyos határokon belül jogosult általánosítást feltétlenné fújnak fel, s ez az eredmény csak akkor jöhet létre, ha az általánosság fogalmát „megszabadítják" a különösséggel való minden dialektikus kapcsolattól (meghatározás, elhatárolás, gazdagítás, konkretizálás stb.); az általánosnak apologetikusan absztraháló fogalmazása tehát likvidálja egyúttal az általános és a különös dialektikáját, vagy legfeljebb formalista áldialektikát ismer el. A kapitalizmus minden elemzésének — egyre megy, hogy részletkérdésről vagy az egész rendszer alapproblémájáról van-e szó — igazolnia kell ezt a megállapítást az általános és különös dialektikájára vonatkozóan. Így fejti ki Marx az *Alapvonalak*ban a kapitalizmusban történő túltermelés tárgyalása során: „Elég itt kimutatni, hogy a tőke a termelésnek *különös* korlátozását tartalmazza — amely ellentmond amaz általános tendenciának, hogy túlmenjen minden korlátján —, hogy feltárjuk a *túltermelés* alapját, a kifejlett kapitalizmus alapellentmondását, hogy általában feltárjuk, hogy nem *abszolút* formája a termelőerők fejlődésének, mint a közgazdászok *gondolják* ..."[17] *A tőké*ben azután Marx összefoglaló formulázásait adja az egész problémának, s ezek világossá teszik, hogy az általános és különös dialektikája, az általánosnak közelebbi meghatározása e dialektika által logikai formában való visszatükrözése az alapvető ténynek: minden gazdasági alakulat, így a kapitalizmus is, folyamatszerű, történeti. A dialektika fent jelzett eltörlése egyúttal a történelmi szemléletmód eltörlése. Marx *A tőké*ben olyan formulázásait adja ennek a problémának, amelyek konkrét gazdasági vonatkozásokon és fejlődési tendenciákon pregnánsan mutatják ki a módszertannak e kérdésben való igazságát. Mi csak egy ilyet

[16] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 7. l.
[17] I. m. 318. l.

idézünk: „A tőkés termelési mód tudományos elemzése, viszont éppen fordítva, azt bizonyítja, hogy ez különleges fajta, történelmileg sajátosan meghatározott termelési mód; hogy miként minden más meghatározott termelési mód, ez is a társadalmi termelőerők és fejlődési formák adott fokát tételezi fel mint történelmi feltételét — ez pedig olyan feltétel, amely maga is egy megelőző folyamat történelmi eredménye és terméke, s amelyből, mint adott alapjából, az új termelési mód kiindul: hogy az e sajátos, történelmileg meghatározott termelési módnak megfelelő termelési viszonyoknak — ama viszonyoknak, amelyekbe társadalmi életfolyamatukban, társadalmi életük termelésében lépnek az emberek egymással — sajátos, történelmi és átmeneti jellegük van . . . "[18]

Ezek a fejtegetések egészen világosan mutatják, miért kell — a burzsoázia ideológiai válsága folyamán fokozódó mértékben — határozott affinitásnak kialakulnia az apologetikus gazdaságtan és a filozófiai idealizmus között. Ez a tendencia világosan fellép már a hegelianizmus felbomlásában. Nem véletlen tehát, hogy Marx a Bauer testvérekkel folytatott vitájában az idealizmus ismeretelméleti csődjét is épp ez általánosság problémájával kapcsolatban tolja előtérbe, Marx a filozófiai idealizmusnak ezt a zsákutcáját a trivialitásig egyszerű általános példán illusztrálja. A gyümölcs elvont képzete abból a jogosult gondolkodási folyamatból keletkezik, hogy az alma, körte stb. közös jegyeit egy fogalomba foglaljuk össze. A spekulatív misztifikálás csak akkor keletkezik, ha megfordítjuk ezt a reális folyamatot, ha a gyümölcsöt szubsztanciának s az almát, körtét stb. e szubsztancia moduszainak fogjuk fel. Egyrészt megsemmisítjük itt spekulatív úton az érzéki realitást, másrészt létrejött itt egy magunk teremtette, de immár legyőzhetetlen nehézség. „Amilyen könnyű azonban", mondja Marx, „valóságos gyümölcsökből a gyümölcs elvont képzetét létrehozni, olyan nehéz, a gyümölcs elvont képzetéből valóságos gyümölcsöket létrehozni. Sőt nem is lehetséges az absztrakciótól az absztrakció *ellentétéhez* eljutnom, ha nem *mondok le* az absztrakcióról."[19] Hogy ezt a megoldhatatlan feladatot látszatmegoldáshoz juttathassa, a spekulatív idealizmus felhasználja minden mesterfogását: az alma, körte stb. szubsztanciájuknak, a gyümölcsnek, „önmegkülönböztetései" (Selbstunterscheidungen), e szubsztancia különböző „tagjai az életfolyamatban". Marx ez önmagukban nagyon egyszerű tényállások e spekulatív misztifikációjának irónikus leírását a

[18] Marx, *A tőke.* Szikra, 1951. III. kötet. 948—949. l.
[19] Marx—Engels, *Művészetről, irodalomról.* Szikra, 1950. 106. l.

következőképp foglalja össze: „A közönséges ember azt hiszil nem mond vele semmi rendkívülit, ha azt mondja, hogy van alma és körte. De a filozófus, amikor ezeket a létezőket spekulatív módon fejezi ki, valami *rendkívülit* mondott. *Csodát* vitt véghez, a gyümölcsből, ebből a valósággal nem bíró *értelmi lényből*, létrehozta a *saját elvont eszéből*, amelyet önmagán kívül álló abszolút alanynak, *a* gyümölcsnek képzel el, *megteremti* ezeket a gyümölcsöket s minden létezőnél, amelyet kimond, teremtő aktust végez."[20] Az idealista filozófiának ezt a jellegét bírálja Lenin is ugyanazon a vonalon, amikor az általános hamis felfúvását és önállósítását emeli ki elvi hibájaként. Megállapítja, hogy Hegel „isteníti az általánosságot", s Aristotelésről írva kimutatja: „Őseredeti idealizmus: az általános (a fogalom, az eszme) *külön lény*."[21]

Mint már előbb kiemeltük: Marx ebben a kérdésben sem egyszerű bírálatot, az idealizmus állásainak egyszerű megsemmisítését adja, hanem a rombolás e műve mindig a pozitívnak és helyesnek konkrét felmutatásával kapcsolatos. Az általánosság üres idealista koncepciójának szétzúzása mindenekelőtt arra szolgál, hogy a helyesen felfogott kategóriát helyes, tudományos dialektikus alkalmazásában mutassa be. Már a fent idézett elemzése a termelésnek általánosságban megmutatta ezt. S azt lehet mondani: Marx az általánosságot olyan absztrakciónak tekinti, amelyet maga a valóság hajtott végre, s amely akkor és csakis akkor lesz helyes gondolattá, ha a tudomány adekvátan leképezi a valóság eleven fejlődését a maga mozgásában, bonyolultságában, az igazságnak megfelelő arányaiban. Ha azonban azt akarjuk, hogy a visszatükrözés megfeleljen ezeknek a kritériumoknak, akkor egyszerre történetinek és rendszeresnek, azaz a konkrét mozgást fogalmilag kifejezőnek kell lennie. Ebben az értelemben mondja Marx a munkáról: „A munka egészen egyszerű kategóriának látszik. Képzete is ebben az általánosságban — mint munka általában — ősrégi. Mégis, gazdaságtanilag fogva fel ebben az egyszerűségben, a ‚munka' éppoly modern kategória, mint azok a viszonyok, amelyek létrehozzák ezt az egyszerű absztrakciót."[22] S a további fejtegetések még jobban konkretizálják ezt a történeti dialektikát: „A közömbösség bizonyos munkafajjal szemben nagyon fejlett totalitását feltételezi olyan valóságos munkafajoknak, amelyeknek egyike sem uralkodik többé valamennyi felett. Így a legáltalánosabb absztrakciók általában csak a leggazdagabb

[20] I. m. 108. l.

[21] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 318. l.

[22] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 24. l.

konkrét fejlődés mellett jönnek létre, mint mindenkinek közös sajátja, ahol egy mozzanat mint sokak közös jegye jelenik meg. Akkor nem gondolható többé csupán különös formában."[23]

Már az eddigi példák mutatják, milyen gazdagon és sokszerűen bontakozott ki az általános és különös dialektikája a társadalmi-történelmi valóságban, s milyen hamis volna előre kiagyalni valamilyen sémát ilyen, egymástól ennyire különböző folyamatok számára. Az igazi tudomány magából a valóságból meríti a szerkezeti feltételeket és történeti változásaikat, s ha törvényeket formuláz meg, ezek átfogják a folyamat általánosságát, de olyképpen, hogy e törvényszerűségről mindenkor leszállhatunk, gyakran persze sok közvetítésen át, az élet egyes tényeihez. Hiszen éppen ez az általánosnak, különösnek és egyesnek konkrétan keresztülvitt dialektikája. Nagyon jól tanulmányozható ez az összefüggés a tőkének általánosságban való marxi elemzésén. Azt mondja: „*A tőke általánosságban*, szemben a különös tőkékkel, megjelenik ugyan 1. *puszta absztrakció*ként; nem mint önkényes absztrakció, hanem mint olyan, amely a tőke differentia specificáját a gazdagság minden más formájától való különbségében fogja fel ... S a különbségek ezen az absztrakción belül éppannyira elvont különösségek, amelyek a tőke minden fajtáját jellemzik, amennyiben a tőke állítja vagy tagadja őket (pl. álló tőke [capital fixe] vagy forgó [capital circulant]); 2. azonban a tőke általánosságban a különös reális tőkéktől való *különbségében* maga is *reális* existencia ... Míg tehát az általános egyrészt csupán *gondolt* differentia specifica, egyúttal *különös* reális forma a különös és egyes formája mellett."[24]

Ezt a módszert a marxizmus klasszikusai következetesen keresztülviszik minden művükben. Ezáltal semmivé foszlik a marxizmus előtti szakaszok minden álproblémája és álantinómiája. Gondoljunk az alárendelés (subsumtio) problémájára; a vele kapcsolatos nehézségeket láthattuk Kantnál, de belenyúlnak Hegel logikájába is. S ameddig idealisztikusan, puszta gondolatműveletnek fogjuk fel az alárendelést, kikerülhetetlenül antinómiákra bukkanunk. Marx számára az alárendelés is olyan összefüggések visszatükrözése, amelyek megvannak a reális folyamatban, magának e reális folyamatnak mozgásba hozott mozzanatai. Ezért vetheti szemére ironikusan Stirnernek: „Ami számára a *gondolkodás* termékének tűnik, azt megértette volna mint az *élet* termékét."[25]

[23] I. m. 25. l.
[24] I. m. 353. l.
[25] Marx—Engels, *A német ideológia*. MEGA. I. 5. Berlin 1932. 226. l.

Marx mármost bemutatja az alárendelésnek ezt a folyamatát egész, történetileg kibontakozott sokféleségében s történetileg keletkezett viszonyainak és ezek változásainak mindegyikét specifikus törvényszerűségére vezeti vissza. Mind az egyénnek az osztályhoz való viszonyában, mind a munkamegosztásban érvényesül ez a reális, az élettől véghez vitt alárendelés: „De a történeti fejlődés során és épp a társadalmi viszonyoknak a munkamegosztáson belül kikerülhetetlen önállósulása által különbség mutatkozik minden egyén élete között, amennyiben személyes és amennyiben a munka valamely ágának és a hozzátartozó feltételeknek van alárendelve."[26] Ennek az alárendelésnek útja-módja azonban a különböző társadalmi alakulatokban rendkívül különböző. Közvetlen és minden személyes mozzanatot átfogó a rendben és természetesen még inkább a törzsben. A kapitalizmusban elválaszthatatlanul kapcsolatos az esetlegesség érvényességével. Ez az esetlegesség az alárendelésben, mint láttuk, Kantnál mint a „mi" megismerőképességünk határa jelenik meg. Tárgyilag az alárendelésnek és az esetlegességnek ez az összetartozása szükségszerűen a kapitalizmus szerkezetéből nő ki, s ugyanazzal a szükségszerűséggel az érdekeltekben a reális összefüggés megfordított tükrözését okozza: „Az egyéneknek egymás közötti versenye és harca hozza létre és fejleszti ki ezt az esetlegességet mint olyant. A képzeletben ennélfogva a burzsoá-uralom alatt az egyének szabadabbak, mint előbb, mert életfeltételeik esetlegesek számukra; a valóságban természetesen kevésbé szabadok, mert inkább vannak tárgyi hatalomnak alárendelve."[27] Csak a kommunizmusban szűnik meg az emberek efféle alárendelése a munka, munkamegosztás stb. alá.[28] Az osztálytársadalmak fejlődése folyamán hasonló helyzet csak különösen kedvező körülmények között jöhet létre tehetség és jellem által privilegizált embertípus számára, mint Engels olyan meggyőzően kimutatta a renaissance nagy férfiainak híres jellemzésében.[29]

Már itt látható, hogy objektív, — az osztálytársadalmakban — elementárisan végbemenő társadalmi folyamatokról van szó. Marx leírja pl. ezt a folyamatot a gépiparban: „A termelési folyamat megszűnt mint munkafolyamat abban az értelemben, hogy a munka mint felette uralkodó munka átnyúlna rajta. A munka inkább csak mint tudatos szerv jelenik meg a mechanikus rendszer sok pontján egyes élő munkásokban; elszórva, magának

[26] I. m. 65. l.
[27] I. m. 66. l.
[28] I. m. 373. l.
[29] Engels, *A természet dialektikája*. Szikra, 1952.

a gépezet összfolyamatának alárendelve, maga is csak tagja magának a rendszernek, amelynek egysége nem az élő munkásokban létezik, hanem az élő (aktív) gépezetben, amely ama szerv egyéni jelentéktelen ténykedésével szemben hatalmas organizmusként jelenik meg."[30] Világos, hogy ezzel minden egyénileg önálló munka társadalmilag megsemmisül. A munkások ezért rendelhetők alá maradéktalanul a gépeknek, mert — a marxi kettős értelemben — szabadok lettek és felszabadultak. A munkának ilyen alárendelésben való tökéletes általánosítása egyúttal minden különösség és egyediség eltörlése a munkafolyamatban. Az előző stádiumot, amelyben a munkás a termelőeszközeinek tulajdonosa, Marx így állítja be: „*Ahol az eszköz birtoklása*, vagy a munkásnak az eszközhöz mint sajátjához való magatartása, ahol mint az eszköz tulajdonosa dolgozik (ami egyúttal feltételezi az eszköz alárendelését az ő egyéni munkájának, azaz feltételezi a munka termelőerejének különös, korlátolt fejlődési fokát) . . . "[31] Az alárendelés módját és fokát, mennyiségét és minőségét tehát konkrétan mindenkor a termelőerők fejlődésének reális szakaszai határozzák meg. Ha a reálisan létező, konkrétan és a maguk törvényszerűségében megismert vonatkozásoknak erre a gazdagságára gondolunk, akkor teljesen megértjük, miért utasítja el Marx olyan élesen az alárendelésnek minden idealista, merev és sematikus felfogását. Így írja Lassalle *Hérakleitos*áról: „Az ideologizmus érvényesül és a dialektikus módszer hamis alkalmazást nyer. Hegel egy csomó ‚esetnek' egy általános elv alá rendelését sohasem nevezte dialektikának."[32]

Már ezek a rendkívül töredékes kivonatok is mutatják, hogyan kezdett hozzá Marx az általános és különös dialektikájának problémájához: mindig abban látja feladatát, hogy világossá tegye mindenkori vonatkozásuk konkrét formáját bizonyos társadalmi helyzetben, bizonyos gazdasági struktúraviszonyra vonatkozóan, éppígy — s ez döntő szempont — hogy feltárja, mennyiben és mely irányban módosítja a történeti változás ezt a dialektikát. Ilyen konkrét vizsgálat mindig és mindenütt az általános és a különös dialektikus viszonylagossá-válását mutatja — bizonyos konkrét viszonyok között átcsapnak egymásba, — bizonyos konkrét viszonyok között specifikálódik az általános, bizonyos vonatkozásban különössé válik, de az is megtörténhetik, hogy az

[30] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 585. l.

[31] I. m. 398. l.

[32] *Marx levele Engelshez*. 1861. XII. 9. Marx—Engels, *Levelezés*. MEGA. III. 3. Berlin 1930. 49. l.

általános elnyeli, megsemmisíti a különösségeket, vagy új különösségekkel kölcsönhatásban lép fel, vagy egy korábbi különös általánossággá fejlődik és viszont. Marx a tudomány egyik fontos feladatának tartja, hogy mindezeket a viszonyokat és változásaikat konkrétan történetileg, sematizáló elfogultság nélkül pontosan tanulmányozza és leírja. Egyúttal azonban és ugyanabban az összefüggésben feltárja azt is, hogy az így észlelt konkrét ellentmondásokat logikailag-módszertanilag mint az általános és különös dialektikájának konkrét eseteit kell megérteni és kifejezni.

Ezzel, mint láttuk, legyőzzük a hegeli filozófiának mind idealista misztifikációit, mind absztraháló egyszerűsítéseit és eldurvításait. De egyoldalúság volna az a feltevés, hogy Marx harca ezen a téren kizárólag az abszolút idealizmus idealista dialektikája ellen irányul. Ez az idealizmus ellenkezőleg, minden korlátja és torzítása ellenére is, nagy haladásként jelenik meg az ember eltörölhetetlen és eredeti, noha történetileg folyton változó társadalmi jellemének megismerésében. A hanyatló burzsoázia ideológiái ellenben e társadalmiság gondolati felbontására és kiküszöbölésére törekszenek. Egyre megy, hogy itt, mint láttuk, „istenítik", fetisizálják-e a társadalmi általánosságot, vagy nominalisztikusan feloldott, szubjektivizált fogalmat csinálnak-e belőle, amikor is mind az efféle koncepciókban az egyes embert közvetlenül szembeállítják az egésszel, gondolatban távoltartva minden társadalmi közvetítést. Ez a folyamat már a hegelianizmus felbomlásában kezdődik. Így Bruno Bauer a kapitalista társadalom individuumát mint elszigetelt atomot mutatja be; így építi fel filozófiáját Stirner az „egyetlen"-re. Mind az ilyen felfogások mögött a hanyatló burzsoáziának az a vonakodása rejlik, hogy az emberek osztálymeghatározottságát, a társadalomban folyó osztályharcot még csak tényként is elismerje. (Mint ismeretes, a haladó burzsoázia ideológusai nemcsak elismerték az osztályharcot a történelemben, de még a történelem központi problémájaként is tárgyalták. Gondoljunk a restauráció korának francia történetíróira.)

Ilyen viták összefüggésében fontos szerepe van az általános és különös társadalmi dialektikájának, s itt a különös épp logikai kifejezése a társadalmi közvetítő kategóriáknak az egyes ember és a társadalom között. Így írja Marx az *Ökonomiai-filozófiai kéziratok*ban: „Mindenekelőtt el kell kerülni a ‚társadalomnak' ismét mint absztrakciónak lerögzítését az egyénnel szemben. Az egyén *maga* a *társadalmi lény*. Életnyilvánulása tehát — még ha nem jelenik is meg egy *közösségi*, másokkal egyszerre véghez vitt életnyilvánulás közvetlen formájában — *a társadalmi élet* megnyilatkozása és igazolása. Az ember egyéni élete és a nem élete nem

*különböző*k, bármennyire is — és ez szükségszerű — a nem életének majd inkább *különös*, majd inkább *általános* módja az egyéni élet létezésmódja, vagy minél inkább *különös* vagy *általános* egyéni élet a nem élete."[33]

Az ilyen vonatkozások reális alapja magától értetődően a gazdasági élet. Valamennyi kategória sokoldalú, bonyolult közvetítettsége itt is az általános és különös olyan dialektikájában fejeződik ki, amely konkrét, sokféle változásnak van alávetve. Annak, hogy Marx kiemeli a kérdésnek ezt az oldalát, a polgári apologetika közgazdászai pedig eltüntetik, ugyancsak olyan okai vannak, amelyek túlmennek a gazdaságtudománynak pusztán formális módszertanán. A marxi közgazdaságtan megállapításának kora éppúgy követi a klasszikus közgazdaságtan felbomlásának korát, ahogyan a materialista dialektikának megalapítása követi a klasszikus filozófia felbomlását. Rámutattunk már azokra a társadalmi motívumokra, amelyek az utóbbi folyamatban hatékonyak voltak. Gazdaságilag a kapitalista gazdasági rend abszolúttá emeléséről van szó. E cél elérésére a polgári tudományban a munkamegosztás folyamata megy végbe. Mindenekelőtt megfosztják a gazdaságtudományt történeti és társadalmi jellegétől. A szociológia új tudománya elsősorban arra szolgál, hogy a társadalmi kategóriákat a gazdaságtól függetlenül tárgyalják, tehát egyrészt hogy ezeket a kategóriákat, immár elszakítva őket a gazdasági alaptól, az emberek elvonttá tett együttélésének „örök", „általános" formáivá változtassák, másrészt hogy a gazdasági jelenségeket elszakítsák a társadalomra való vonatkozásuktól, s mint „tisztán" gazdasági formákat ugyancsak „örök", „általános" jellegűekké tegyék. A marxi dialektikus módszer tehát, amely a történelmet, a társadalmat és a gazdasági életet mint egységes, szétválaszthatatlan folyamatot mutatja be (a gazdasági alap elsőbbsége mellett), nagy polémia az összetartozónak e gondolati szétszakításával, mesterségesen elkülönített részterületeknek ez elvont egységesítésével, a reális gazdasági és társadalmi közvetítések kikapcsolásával, az ellentmondások mesterséges szofista eltörlésével stb. Ott is az, ahol magában Marx szövegében egyetlen kritikai megjegyzés sincs.

Természetesen lehetetlen itt még csak megközelítően is adekvát képet adni a marxi gazdaságtan e tendenciáiról; itt meg kell elégednünk azzal, hogy néhány pregnáns példával illusztráljuk ezt az alapvonalat s benne és kizárólagosan problémánkra,

[33] Marx, *Ökonomiai-filozófiai kéziratok*. MEGA. I. 3. Berlin 1932. 117. l.

az általános és különös dialektikájára, legyünk tekintettel. Így mondja Marx pl. a munka formáiról: „A munka természetes alakja, különleges volta és nem, mint az árutermelés alapján, általános jellege itt a közvetlen társadalmi forma." (*A tőke.* I. köt. Szikra, 1948. 88. l.); az áru ellentmondásosságáról: „Ugyanaz az ellentmondás az árunak mint terméknek különös természete és mint csereértéknek általános természete között, amely létrehozta azt a szükségszerűséget, hogy kétszeresen tételezzük, egyszer mint ezt a meghatározott árut, másodszor mint pénzt, az ellentmondás különös természetes tulajdonságai és általános társadalmi tulajdonságai között eleve tartalmazza azt a lehetőséget, hogy az árunak ez a két elkülönített létezési formája nem konvertibilis egymással."[34] Így a csereeszközök fejlődéséről: „Minél különösebbek, változatosabbak, önállótlanabbak lesznek a termékek, annál szükségesebb lesz egy általános csereeszköz."[35] Így a pénzről: „Mint puszta forgalmi eszközről azt lehet mondani, hogy megszűnik mint áru *(különös* áru) . . . Másrészt azt lehet mondani róla, hogy már *csakis áru (általános* áru), az áru a maga tiszta formájában, közömbösen természetes különösségével szemben . . ."[36] Így a munkaformák fejlődéséről: „A munka természetes alakja, különleges volta és nem mint az árutermelés alapján általános jellege itt a közvetlen társadalmi forma."[37] Ilyen példát tetszés szerinti számban hozhatnánk fel, éppen mert az általános és különös konkrét dialektikája kiegészítő része a gazdaságtudomány marxi dialektikájának, egyúttal módszertani fegyver az apologetikus vulgarizáció ellen, eszköz a reális összefüggések tisztázásához.

E dialektika fontosságának ilyen értékelése mellett nem hat majd meglepően, hogy az egyes, különös és általános viszonya Marx gazdaságtani műveinek módszertani felépítésében is jelentős szerepet játszik. Sajnos, nincs birtokunkban a Marx tervezte logika: nem tudhatjuk tehát biztosan, mi volt az állásfoglalása a hegeli logika felépítésével szemben, amely, mint ismeretes, épp ezen a dialektikán alapszik. Tény az, hogy az *Alapvonalak*nak ebben a korszakban keletkezett kéziratai világos utalásokat tartalmaznak arra nézve, hogy Marx komolyan foglalkozott ezzel a kérdéssel mint az egész mű gondolati felépítésének kérdésével. A bevezetésben érinti azt a tervet, amely szerint a termelés, szétosztás stb. viszonyát a hegeli logika mintájára kellene tárgyalni. A gondolatot

[34] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai.* MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 65. l.
[35] I. m. 113. l.
[36] I. m. 127. l.
[37] Marx, *A tőke.* I. köt. Szikra, 1948. 88. l.

persze elutasítja itt: „Ez természetesen összefüggés, de lapos összefüggés"[38], mondja Marx. A későbbi fejtegetés folyamán azonban újra felmerül egy vázlat, amely a tőke különböző változatait és fejlődési tendenciáit mint az általánosság, különösség és egyediség képviselőit rendezi. Mégpedig kétszeresen: nemcsak a fő felosztás indul ki vonatkozásaikból, hanem minden rovaton belül is megismétlődik ez a hármasság.[39] Ez a terv sem valósult meg. Ellenben *A tőke* több helyén felmerül a logikai felépítésnek ez a formája. Így a manufakturában és a társadalomban való munkamegosztásról szóló, elvileg nagyon fontos fejezet a következő fejtegetésekkel kezdődik: „Ha csak magát a munkát tartjuk szem előtt, akkor a társadalmi termelésnek a nagy osztályokra — mint mezőgazdaság, ipar stb. — bomlását *általános munkamegosztásnak*, e nagy osztályoknak fajokra és alfajokra való különülését *különös munkamegosztásnak* s az egy műhelyen belüli munkamegosztást *egyes munkamegosztásnak* nevezhetjük."[40]

Még fontosabb, hogy Marx főművének olyan döntő fejezete, mint az értékforma levezetése az első kötet elején, e szerint az elv szerint épül fel. Persze Marx, mint világosan láthatjuk az eddig szemügyre vett anyagból, elutasít minden formalizmust, mindent, ami konstruáltság Hegel következtetés-tanában. Ámde az anyagot döntően tagoló szempontok épp az egyes, a különös és az általános vonatkozásai. Így az első lépés Marxnál az „egyszerű, egyes vagy véletlen értékforma."[41] Hogy itt az egyediség nem egyetlen jellemző vonása az érték e fejlődési fokának, semmiképp nem véletlen. Épp az, hogy az ismertetőjegyek között az egyediség mellett az esetlegesség is szerepel, azokhoz a fontos szempontokhoz tartozik, amelyek végrehajtják ennek a Kant óta napirenden levő problémának konkrét talpraállítását. Ez a konkretizálás elsősorban történeti jellegű. Az értékforma egyszerűsége, egyedisége és velük együtt esetlegessége jelentik történeti keletkezését, a kezdeti stádium nemét és szerkezetét. Emellett minden szót szigorúan történeti jelentésében kell érteni. Ha Engels az őskommunizmust követő osztálytársadalom egész korszakát ezekkel a szavakkal jellemzi: „A termék és a termelés a véletlen játéka lesz",[42] akkor az esetlegességnek itt más — kifejlettebb, gazdagabb —

[38] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 11. l.
[39] I. m. 186. l.
[40] Marx, *A tőke*. Szikra, 1948. I. 379. l.
[41] I. m. 57. l.
[42] Engels, *A család, a magántulajdon és az állam eredete*. Marx—Engels, *Válogatott művek*. II. köt. Szikra, 1949. 319. l.

jelentése van, mint az imént vizsgált marxi elemzésben. Ott az esetlegesség a szükségszerűségnek kiegészítő ellentétes pólusa, jelenti azt az utat-módot, amelyen a szükségszerűség az osztálytársadalmak gazdaságában érvényesul. Itt ellenben az esetlegességet egyszerű és szó szerinti értelemben kell venni: a gazdasági fogalomnak ezen a fejletlen fokán es tleges, egyáltalán létre jön-e egy csereaktus, s ezeknek az egyes esetleges aktusoknak — épp mindannyiuk esetlegessége miatt — meghatározott közös jegyeik vannak ugyanazoknak az okoknak hasonlósága következtében, amelyek életre hívják őket, de megmaradnak egyes aktusoknak, amelyeknek esetlegessége még nem szűnik meg teljesen egy magasabb törvényszerűségben, szükségszerűségben. Éppoly fontos a másik ismertetőjegy, az egyszerűség. Jelenti az e fokon véghezvitt csereaktusoknak társadalmilag ki nem bontakozott, közvetlen jellegét; Hegel fontos gondolata, amelyre rámutattunk annak idején, hogy az új először elvontan egyszerű formában merül fel a történelemben és csak fokozatosan alakul ki a történeti fejlődés folyamán kibontakozott formává, itt materialista konkrétságban jelenik meg. A közvetlenség társadalmi jellege is láthatóvá lesz itt. Minden gazdagon tagolt társadalomban a közvetlenség csupán nagyon bonyolult közvetítéseknek egyik megjelenési módja, amelyeket a gondolkodásnak és kutatásnak fel kell tárnia a valóságban, amivel azután gondolatilag megszüntetik a közvetlenséget. Ez magától értetődően szintén valami relatív. Minthogy azonban ezen a fokon messzenyúló közvetítések gazdaságilag még nem lehetségesek, azért ez az egyszerűség, közvetlenség fontos jegye az értékforma első fellépési korszakának. Csak maga a gazdasági fejlődés hívja majd fokról fokra életre a közvetítéseket. Ez a jellemzés azért is szükséges, mert az egyediség igazi értelme, ha kiindulópontja a dialektikus levezetésnek, csak ilyen összefüggésekben jut kifejezésre. (Egészen másnemű társadalmak gazdag meghatározottsága van az egyediségnek, ha utolsó tagja az ismeretek láncolatának, amely feltárt törvényszerűségektől, a konkrét általánosságtól vezet az egyedihez mint a gondolkodási folyamat céljához.)

A megismerés, a gondolkodás útjai az objektív fejlődési folyamat (számunkra most a gazdasági élet) visszatükrözései. Ezért a levezetés legközelebbi foka a totális vagy kifejlett értékformáé. Látszólag pusztán mennyiségi fokozódásról van szó. Azt jelenti, hogy az érték „... most az áruvilág számtalan más elemében fejeződik ki."[43] Az áruforgalomnak ez a mennyiségi kiterjedése azonban mint minőségileg más, magasabb, kifejlettebb

[43] Marx, *A tőke*. I. köt. Szikra, 1948. 72. l.

értékforma, mint a „különös egyenértékforma" jelenik meg: „Ez áruk mindegyikének *meghatározott természetes alakja most különleges egyenértékforma*, sok más mellett. Ugyanis a különböző árutestekben foglalt *sokféle meghatározott konkrét hasznos munkafajta* csak ugyanannyi különleges megvalósulási vagy megjelenési formája *emberi munkának, mint olyannak*."[44] Ez hatalmas lépés túl az eredeti értékforma egyszerűségén és egyediségén; az áruforgalom társadalmisága itt már magasabb, fejlettebb általánosításokat teremt, általánosabb értékformát hoz létre: épp a különös értékformát. De egyúttal nagy tökéletlenség is van benne: a rossz végtelenség, hogy egy hegeli kifejezést használjunk. Marx a fejlődésnek ezt a fokát így határozza meg: „Miután mindegyes árufajta természetes alakja itt *különleges egyenértékforma* számtalan más *különleges* egyenértékforma mellett, csak *korlátolt egyenértékformák* vannak, amelyek mindegyike *kizárja* a másikat. Éppígy az a *meghatározott konkrét hasznos munkafajta*, amely mindegyik különleges áruegyenértékben foglaltatik, csak *különleges*, tehát nem *kimerítő megjelenési formája az emberi munkának*."[45]

Csak ennek a rossz végtelenségnek megszüntetése, amely a végtelen egyenértéksor megfordításának következménye, ami által egy meghatározott áru mint den áru egyenértékeként jelenik meg, hozza létre az általános értékformát. Ez a legmagasabb általánosítás, az értékformának ez az igazi általánosság fokára való felemelése természetesen nem a gazdasági gondolkodás terméke: ez a gondolkodás épp visszatükrözése annak, ami valóban végbement a gazdaság történeti fejlődése folyamán. „A kifejlett értékforma", mondja Marx, „először ott merül fel a valóságban, amikor egy munkaterméket, pl. marhát, már nemcsak kivételesen, hanem szokásszerűen különböző más árukkal kicserélnek."[46] Az emberi gondolkodás csak akkor hajthat végre igazi általánosítást a gazdaságban, ha adekvát módon visszatükrözi azt, amit a társadalmi-történelmi valóság létrehozott. A mi esetünkben azt látjuk, hogy az értékformának a reális gazdasági fejlődés által létrehozott kibontakozása hogyan emelkedik az objektív valóságban az egyediségtől a különösségen át az általánossághoz.

Rendkívül érdekes mármost, hogy Lenin Hegel következtetéstanának, az egyes, különös és általános dialektikus vonatkozásainak elemzésében *A tőké*nek épp erre a helyére emlékeztet: „Marx az I. fejezetben Hegelt utánozza", s nemsokára azután hozzáfűzi ezt az

[44] I. m. 74. l.
[45] I. h.
[46] I. m. 76. l.

aforizmát: „Marx ‚Tőkéjét' és különösen a ‚Tőke' I. fejezetét nem lehet teljesen megérteni, ha nem tanulmányoztuk át és nem értettük meg Hegel *egész* Logikáját. Következésképpen a marxisták közül egy sem értette meg Marxot fél évszázad múltán!"[47] Lenin következő gondolatai pedig egészen világosan mutatják, hogy épp Marxnak általunk vizsgált helye van a szeme előtt mint módszertanilag döntő: „És Hegel valóban *bebizonyította*, hogy a logikai formák és törvények nem üres burkok, hanem az objektív világ *visszatükrözései*. Jobban mondva, nem bebizonyította, hanem *zseniálisan kitalálta*."[48] Abban tehát, hogy Marx kritikailag Hegel örökébe lép, Lenin épp ezt az oldalt hangsúlyozza a legjobban.

Nem lehet eléggé sajnálni, hogy Marx nem tudta megvalósítani azt a tervét, hogy kihámozza Hegel *Logikájának* racionális magvát. Amit most darabonként emelünk ki gazdasági műveiből, akkor félreérthetetlen világossággal állna előttünk. Természetesen Lenin gyakran nyilatkozott erről a kérdésről mindenekelőtt filozófiai kivonataiban, egészen egyértelmű, egyenes állásfoglalást problémánkkal szemben azonban csak Engels *Természetdialektikájában* találunk. Ebben Engels részletes materialista értelmezését adja Hegel ítélet-tanának. E fejtegetés szempontját meghatározza a marxizmus klasszikusainak állásfoglalása a logika és történelem viszonyának kérdésében. Marxra vonatkozó elemzésünk megmutatta már, hogyan fogták fel ezt az összefüggést. Engels azonban *A politikai gazdaságtan bírálatához* című mű tárgyalásában pregnáns összefoglalását adja elveiknek: „Így tehát a logikai tárgyalás volt az egyedüli helyes. Ez azonban valójában nem más, mint a történelmi tárgyalás, csak a történelmi forma és a zavaró véletlenek kiküszöbölésével. A gondolatmenetnek ugyanazzal kell kezdődnie, amivel a történelem kezdődik: további menete sem lesz egyéb, mint a történelmi folyamat tükörképe, elvont és elméletileg következetes formában, helyesbített tükörkép, de a helyesbítés olyan törvények szerint történik, melyeket maga a történelem tényleges menete szolgáltat, amennyiben minden mozzanat teljes érettségének, teljes mintaszerűségének („seiner Klassizität") fejlődési pontján vehető szemügyre."[49]

Míg Marx műve a gazdasági kategóriák történeti kifejlődését logikailag szintetizálta az Engels által meghatározott módon, addig Engels, külsőleg tekintve, *A természet dialektikája* említett

[47] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 153. és 156. l.
[48] I. m. 156. l.
[49] Engels, *Marx Károly: „A politikai gazdaságtan bírálatához"*. Marx—Engels, *Válogatott művek*. I. köt. Szikra, 1949. 350. l.

helyén az ellenkező úton jár: Hegel fogalomtanának rövid, helyesbített és egységesítő kivonatát hozza, hogy a későbbi értelmezésben feltárja azt a történeti fejlődést, amely Hegelnél az ítéletformák egymásutánjának elvi és reálhistóriai alapja. A történeti lefolyás ez engelsi egyszerűsítésének és helyesbítésének alapelve abban van, hogy egyszerűen félretolja Hegel minden mesterkélt átmenetét stb. és az ítéletformák rendezett sorában felmutatja oly ellenállhatatlan ösztönműködését az emberi gondolkodás fejlődésében, amely az egyestől a különösön át az általánoshoz hajt. Ez az ösztön megvan az emberi gondolkodásban (történeti értelemben mint az emberiség gondolkodásának fejlődése), de csak azért, mert benne a természet és a társadalom mozgástörvényei a mindenkor elérhető legfőbb tudatosság fokán tükröződnek. Engels tehát itt is „helyesbített tükörképét" adja az emberi megismerés fejlődésének, amely a természeti jelenségek törvényszerű összefoglalására irányul.

Engels kimutatja, hogy a súrlódás által előidézett tűz felfedezése megfelel belső szerkezete szerint a hegeli egyes ítélet racionális magvának. Persze sok ezer esztendőbe telik, míg létrejöhetett ez az ítélet: „A súrlódás hőforrás, létezési ítélet, mégpedig pozitív."[50] Ismét hosszú, noha hasonlíthatatlanul rövidebb időnek kellett elmúlnia az emberiség fejlődésében, hogy egy reflexiós ítélet (a különösség foka) válhatott az ember gyakorlati és elméleti birtokává, nevezetesen az az ítélet: „Minden mechanikai mozgás képes arra, hogy súrlódás által hővé alakuljon."[51] Az ezen túlmenő fejlődést Engels így foglalja össze: „Most azonban már gyorsan ment a dolog. Három évvel utóbb Mayer a reflexiós ítéletet legalábbis lényegében, már arra a fokra emelhette, amelyen ma érvényes: A mozgás minden formája képes is, kénytelen is arra, hogy minden egyes esetben meghatározott feltételek között közvetlenül vagy közvetve a mozgás bármely más formájába csapjon át. Ez fogalmi ítélet, mégpedig apodiktikus, vagyis legmagasabb formája az ítéletnek általában."[52]

Engels természetesen nem elégszik meg e nagyon meggyőző példák idézésével, amelyek a hegeli ítélet-tannak általa történt materialista megfordítását, az egyestől a különösön át az általánoshoz vezető mozgást illusztrálják; nagyon világosan levonja tudománytörténeti fejtegetéseinek következményeit: „Az első ítéletet mint egyedi ítéletet foghatjuk fel. Tudomásul veszik azt

[50] Engels, *A természet dialektikája*. Szikra, 1952. 234. l.
[51] I. h.
[52] I. m. 235. l.

az elszigetelt tényt, hogy a súrlódás hőt fejleszt. A második ítélet a különös ítéletnek tekinthető: A mozgás egy különös formája, a mechanikai mozgás azt a tulajdonságot mutatta, hogy különös körülmények között (súrlódás által) egy másik különös mozgásformába, hőbe megy át. A harmadik ítélet általános ítélet: a mozgás minden formájáról bebizonyosodott, hogy képes és kénytelen a mozgás bármely más formájába átcsapni."[53] Hogy Engels itt látja a dialektikus gondolkodás mozgásának alapvonalát, azt ismételten kifejezi. Itt csak még egy ilyen megállapítást idézünk. „Valójában minden valóságos, kimerítő megismerés csak abban áll, hogy az egyedi dolgot gondolatban egyediségéből a különösségbe és abból az általánosságba emeljük, hogy a végtelent a végesbe , az örökkévalót a mulandóban leljük fel és állapítjuk meg. Az általánosság formája pedig az önmagában való lezártság, tehát a végtelenség formája, a sok végesnek végtelenné való összefogása."[54]

Mind Marxnak az értékformára vonatkozó dialektikus levezetése, mind Engelsnek a hegeli ítélettanra vonatkozó értelmezése a valóságban és ennek megközelítően megfelelő megismerésében ellenállhatatlan mozgást, progresszív törekvést mutat, amely a pusztán egyeditől a különösön át az általánoshoz vezet. Ha egyoldalúan vagy tisztán formálisan tekintjük ezt a mozgást, szükségképp hamis eredményekhez kell jutnunk (gondoljunk az általánosságnak Lenin által bírált istenítésére az idealistáknál). Természetesen mindezeknek a kategóriáknak a dialektikus materializmusban egészen más arculatuk van, mint az idealizmusban. Nemcsak azért, mert itt minden fogalom és gondolkodásfolyamat a tudattól független objektív valóságból, a természetből és a társadalomból indul ki, hanem ennek megfelelően a logikai lényeg szerint is. Mindenekelőtt az általánosság sohasem önállósult végpontja a gondolkodásnak. Abban a már többször idézett elméleti bevezetésben, amelyet gazdasági életművének első fogalmazásához írt, Marx arról a két útról beszél, amelyen az emberi megismerésnek járnia kell: nevezetesen az egyes jelenségek konkrét valóságától a legmagasabb absztrakciókhoz és ezektől vissza a konkrét realitáshoz, amely segítségükkel immár megközelítőleg egyre helyesebben ragadható meg. Itt fejtegetésünk szempontjából épp a megismerés megközelítő jellegét kell különösen kiemelni. Mert az ilyen megközelítés folyamata lényegileg a különös és általános dialektikájával kapcsolatos: a megismerés haladása olyan törvényszerűségeket, amelyeket addig legmagasabb általánosságoknak

[53] I. h.
[54] I. m. 243—244. l.

tartottak, szüntelenül egy magasabb általánosság különös megjelenésmódjaivá változtat, ezek konkretizálása pedig egyidejűleg igen gyakran oda vezet, hogy a különösség új formái tárulnak fel mint közelebbi meghatározásai, korlátai, specifikációi a konkrétabbá vált új általánosságnak. Ez tehát a dialektikus materializmusban sohasem rögződhetik meg mint a megismerés végleges betetőzése, ahogyan még olyan dialektikusok is felteszik, mint Aristoteles vagy Hegel, hanem mindig csak megközelítést, az általánosításnak mindenkor elért legmagasabb fokát fejezi ki.

Így semmisíti meg az általánosság dialektikus-materialista koncepciója ennek a kategóriának minden fajta misztifikációját, fetisizálását, amely mindenekelőtt az objektív idealista rendszerekben jön mindig újra létre. Minden megmerevedésnek ez a megszüntetése abból következik, hogy a gondolkodás leképezésszerűségét egyesíti folyamatszerűségének következetes keresztülvitelével; a materialista dialektika legyőzi ilyen módon mind a mechanikus materializmus ismeretelméletét, amelynek Lenin szavai szerint „az a legfőbb *baja*, hogy a dialektikát nem tudja a Bildertheorie-ra, a megismerés folyamatára és fejlődésére alkalmazni,"[55] mind a dialektikus idealizmust, amely Hegelnél megragadja ugyan ezt a folyamatszerűséget, amely ek azonban, minthogy Hegel nem ismeri és így nem tudja alkalmazni a tükrözési elméletet, az általánosság misztifikálásában kell végződnie. A materialista dialektika ellenben, mivel tudatossá teszi és kialakítja az objektív valóság megközelítését s éppígy a gondolkodás folyamatszerűségét mint e megközelítés eszközét, fel tudja fogni az általánosságot állandó feszültségben az egyessel, állandó átcsapásban a különösségbe és viszont. Így az általános fogalom konkrétságát, megtisztítva minden misztifikációtól, a legfontosabb eszköznek fogjuk fel az objektív valóság megismerésére és a rajta való uralkodásra. Engels pregnánsan formulázta meg a konkrét általánosságnak ezt a jellegét: „Elvont és konkrét. A mozgás formaváltozásának általános törvénye sokkal konkrétabb, mint annak minden egyes ‚konkrét' példája."[56]

Minél magasabb színvonalon, minél igazabb és mélyebb szempontból ragadjuk meg a valóságösszefüggéseket, törvényszerűségüket és ellentmondásaikat megközelítő adekvátsággal az általánosság formájában, annál konkrétabban, hajlékonyabban, exaktabban foghatjuk fel az egyest is. A marxizmus—leninizmus rendkívüli fölénye minden polgári elmélettel szemben nem utolsósorban a

[55] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 342. l.
[56] Engels, *A természet dialektikája*. Szikra, 1952. 232. l.

dialektikus egység és ellentmondásosság törvényeinek e szakadatlan értékesítésén alapszik az egyediség, különösség és általánosság viszonyában. Aki tanulmányozza a marxizmus—leninizmus klasszikusainak nagy történelmi elemzéseit, világtörténelmi döntésekre és fordulópontokra vonatkozó elméleti magyarázatait, újra meg újra ennek a dialektikának kidolgozásába és alkalmazásába ütközik. A legbehatóbb és legfinomabb, egy gazdasági, társadalmi és politikai helyzet egyediségének minden egyszeri vonását tekintetbe vevő elemzés elválaszthatatlanul kapcsolatos náluk a történeti fejlődés legáltalánosabb törvényeinek feltárásával és alkalmazásával ; gondoljunk Lenin állandó követelésére egy konkrét helyzet konkrét elemzésére vonatkozóan. Ha közelebbről tekintjük a marxizmus klasszikusainak ilyen elemzéseit, újra meg újra észrevehetjük, hogy az ilyen helyzet páratlansága (az egyediség) csak azáltal emelhető elméleti világosságra és ezzel gyakorlati értékesíthetőségre, hogy kimutatjuk : az általános törvények az adott esetben akként specifikálódnak (a különös), hogy ez a sajátos, ebben az alakban elvileg nem ismetlődő helyzet ismert általános és különös törvények totális kölcsönös viszonyában érthető lesz.

Így az egyediségre vonatkozóan is csakis a dialektikus materializmus képes az összefüggések helyes meghatározására. Az idealizmus és a szenzualista materializmus számára az egyediség megismerésével kapcsolatban éppúgy megoldhatatlan problémák keletkeznek, mint az általánossággal kapcsolatban. Mindenekelőtt azért, mert elhanyagolják, sőt eltüntetik a megközelítés mozzanatát, továbbá, mert ha az egyest elszigetelve fogják föl, akkor eltörlődik bonyolult kapcsolata a különössel és az általánossal. Ennek a hamis felfogásnak mind a két oldala világosan látható Feuerbach Hegel bírálatában. Hegel azt vizsgálja a *Fenomenológiá*ban, mit jelent az „itt" és „most", az „ez", s felveti az egyes és az általános dialektikus viszonyának problémáit. Helyes a szándékában annak kimutatása, hogy ilyen vonatkoztatások nélkül lehetetlen az egyesnek megismerése. Hiszen a legegyszerűbb nyelvi kifejezésben már bizonyos általánosítás rejlik. Ám ez a helyes szándék azonnal eltorzul idealista értelemben. Mert abból, hogy az általánosság szükségszerűen bennfoglaltatik a legegyszerűbb nyelvi kifejezésben, azt következteti, hogy az egyes „a nem-igaz, az ésszerűtlen, a pusztán vélt"[57] (ellentétben a gondolattal. L.Gy.). *A hegeli filozófia bírálata* című írásában Feuerbach teljes joggal tiltakozik az egyediségnek e lekicsinylése ellen. Különösen hang-

[57] Hegel, *Phänomenologie des Geistes.* Hegel, *Werke.* II. köt. Berlin 1932. 83. l.

súlyozza Hegel idealizmusát, ha Hegel az egyesnek eltűnő jellegét mint a realitás kisebb fokát értelmezi; Hegel azt mondja pl. egy fáról mint „erről", hogy egy elfordulás elegendő ennek az igazságnak eltüntetésére. Ebben a polémiában az objektív idealista Hegel visszaesik a szubjektív idealizmusba. Feuerbach itt helyesen, materialista szellemben, ezt az ellenvetést teszi: „Természetesen a *Fenomenológiá*ban, ahol a megfordulás csak egy szócskába kerül; de a realitásban, ahol nehézkes testemet kell megfordítanom, az *itt* még hátam mögött is igen reális egzisztenciának bizonyul. A fa *határolja* hátamat; kiszorít arról a helyről, amelyet már elfoglal."[58] Igaza van abban is, ha azt mondja: „A nyelv itt nem is tartozik a dologhoz",[59] mert elsősorban az érzékileg alakult egyediség realitásáról van szó és csak ezután gondolásának helyes módjáról. De még ezzel sem oldódik meg semmiképp az egyediség megismerése: Hegel idealisztikusan eltüntette az egyes létét, Feuerbach szenzualisztikusan megállt az egyes közvetlenségénél.

A dialektikus megközelítés az egyediség megismerésében nem választható el a különösséghez és általánossághoz való sokféle viszonyától. Ezek — magukban — bennefoglaltatnak már minden egyesnek érzéki-közvetlen adottságában, annak realitása és lényege pedig csak úgy ragadható meg helyesen, hogy feltárjuk ezeket a közvetlenségben rejlő közvetítéseket (a reá vonatkozó különösségeket és általánosságokat). Ha Marx a robinzonádokkal szemben azt hangsúlyozza, hogy az ember olyan állat, „amely csak a társadalomban szigetelődhetik el",[60] ezzel épp azt a társadalmi létalapot jelöli meg, amely az egyediségnek ilyen megismerésmódját írja elő. Hogy gyakorlatilag mily messze mennek az egyediségnek mint egyediségnek gondolati megközelítésére irányuló kísérletek, az a mindenkori konkrét megismerési célok szerint rendkívül különböző; az elért fok az illető tudomány állásától függ. A statisztikában pl. az egyedi egy szám, amelynek minősége messzemenően eltörlődik; az orvostudományban épp a lehető legpontosabban meghatározott egyedinek legnagyobb mértékű megközelítésére törekszenek stb. Itt persze azonnal látható, hogy az egyesnek mint ilyennek efféle megközelítése az objektívan reá vonatkozó különösségeknek és általánosságoknak elgondolható legfejlettebb ismeretét követeli, hogy tehát az egyest épp mint egyest annál biztosabban és az igazságnak annál megfelelőbben ismerik meg (helyes diagnózis az

[58] Feuerbach, *A hegeli filozófia bírálata*. Feuerbach, *Válogatott filozófiai művei*. Akadémiai Kiadó, 1951. 157. l.

[59] I. m. 156. l.

[60] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 6. l.

orvostudományban), minél gazdagabban és mélyebben tárják fel közvetítéseit az általánossal és különössel. Vannak persze esetek, amelyekben az egyesnek elszigetelt, tisztán elvont jegyek által való megismerése lehetséges és elégséges; ilyen esetekben azonban többnyire inkább felismerésről van szó (az azonosítás értelmében), mintsem megismerésről. Gondoljunk az ujjlenyomatok szerepére a kriminalisztikában, ahol az elszigetelt egyediség elvont jellege egészen szembetűnően jut kifejezésre. De ugyancsak világosan kitűnik itt az is, hogy az ujj'enyomat biztos azonosítást tesz ugyan lehetővé, ennek végrehajtása azonban az igazi megismerésnek csak a kezdetét hozza létre kriminalisztikai értelemben; ez a megismerés maga ismét a közvetítéseknek (az általánosságok és különösségek közvetítésének) bonyolult rendszerét feltételezi. Általában nagyon elterjedt, de mindamellett téves felfogás, mintha a konkrét igazság hegeli követelése csupán az általánosra vonatkoznék, mintha csupán konkrét és absztrakt általánosság volna; a konkrétnak és az absztraktnak ellentéte a különösség és egyediség kategóriáinak alkalmazásában éppúgy érvényes, mint az általánossággal kapcsolatban. Hogy mennyire áll ez az egyediségre is, azt a pozitivizmus uralmának korszakában Lermolieff-Morelli művészettörténeti módszere mutatja. Ez ujjlenyomatszerű ismertetőjegyek használata révén az egyes művészek gyakorlatában „pozitív" módszert akart nyerni képzőművészeti alkotások szerzőségének meghatározására. Az elvont egyediségnek ez a módszere problematikus volta következtében rövid feltűnés után csakhamar elsorvadt. (Emellett meg kell jegyezni, hogy ilyen tendenciák önkéntelenül hatékonyak a tudományelőtti mindennapi gondolkodásban is. Gondoljunk arra, milyen korán igyekszik az ifjú Gorkij megfigyelni az embereknek, akikkel találkozik, tipikus vonásait, ezeket összehasonlítja egymással, rendszerezi, hogy ezen a kerülőn jobban meg tudja érteni az egyes embereket mint egyéniségeket.)

Természetesen az egyest sohasem lehet maradéktalanul a különösségek és általánosságok metsző- és kombinálási pontjaként felfogni, vagy éppenséggel egyszerűen „levezetni" belőlük. Mindig fennmarad egy maradék, amelyet nem lehet sem levezetni, sem alárendelni. De ez annál kevésbé áll vaskos, megszüntethetetlen véletlenként az újabb módon megismerttel szemben, minél tüzetesebben és pontosabban ismerik meg a fent említett közvetítő különösségeket és általánosságokat. Engels helyesen elemzi ezt a történelem úgynevezett nagy férfiainak kérdésében: „Itt kell azután tárgyalnunk az úgynevezett nagy embereket. Hogy ez vagy az a nagy ember és éppen ez, ebben a meghatározott időben, ebben az adott országban fellép, természetesen merő véletlen.

De ha kiküszöböljük, fellép pótlásának szükséglete és ez a pótlás jól vagy rosszul, előbb-utóbb adódik. Hogy éppen Napóleon, ez a korzikai volt az a diktátor, akit a saját háborúi következtében kimerült francia köztársaság szükségessé tett, az véletlen volt; de hogy ha nem lett volna Napóleon, akkor más töltötte volna be az ő szerepét, azt bizonyítja az a tény, hogy mindig akadt ember, amikor szükség volt rá : Caesar, Augustus, Cromwell stb."[61] Engels ezzel semmiképp sem tagadja azt a lehetőséget és szükségszerűséget a történetíró számára, hogy elemezze és megismerje Napóleonnak vagy Cromwellnek tisztán személyes vonásait (az egyedit). De Engels megmutatja, hogy ezek a vonások csak akkor ragadhatók meg tudományosan, ha — az itt hatékony társadalmi-történelmi általánosságok és különösségek feltárása segítségével — megrajzoljuk azt a történelmi mozgási teret, amelyben a specifikusan személyes mozzanat (az egyedi) konkrét módon hatékony lehet. Emellett állandóan szem előtt kell tartani az esetlegesség dialektikus értelmét, a szükségszerűségbe való folytonos átcsapását, mert különben mindaz, ami nem egyszerűen levezethető és alárendelhető, kikerülhetetlenül irracionalizmussá, valami csak intuitív módon felfoghatóvá változik. Erre már Kant kényszerült *Az ítélőerő bírálatá*ban ; ez a tendencia erősödik és tudatos szándékká lesz a későbbi polgári filozófiában.

Ezért emeli ki Lenin nagy nyomatékkal Aristotelés logikájából az egyes és általános dialektikus egységét és ellentmondásos összetartozását. „Kezdjük a legegyszerűbbel, a legszokottabbal, a legtömegesebbel stb. *bármilyen mondattal:* a falevél zöld ; Iván ember; Zsuczka kutya stb. Már itt (mint Hegel zseniálisan megjegyezte) dialektika van : az *egyes — általános*. . . Tehát az ellentétek (az egyes az általános ellentéte) azonosak : az egyes csakis olyan összefüggésben létezik, mely az általánoshoz vezet. Az általános csak az egyesben az egyes által létezik. Minden egyes (így vagy amúgy) általános. Minden általános az egyesnek (részecskéje vagy oldala vagy lényege). Minden általános csak megközelítőleg fogja át az összes egyes tárgyakat. Minden egyes nem teljesen lép be az általánosba és így tovább, és így tovább. Minden egyest ezernyi átmenet kapcsol egybe más*nemű* egyesekkel (dolgokkal, jelenségekkel, folyamatokkal). És így tovább. *Már itt* megvannak a *szükségszerűségnek*, a természet objektív összefüggésének stb. elemei, csírái, fogalmai. Már itt megvan az esetleges és szükségszerű, a jelenség és a lényeg. . .[62]

[61] *Engels levele Starkenburghoz.* 1894. I. 25-én. Marx—Engels, *Válogatott levelek.* Szikra, 1950. 547. l.

[62] Lenin, *Filozófiai füzetek.* Szikra, 1954. 341. l.

Csak az ilyen összefüggések megismerése teszi lehetővé a legáltalánosabb törvényekről egyes esetek eldöntéséhez való leszállást és másrészt az egyesben az általános törvények specifikus hatékonyságának exakt megállapítását. Míg a polgári gondolkodás támasz nélkül ide-oda tántorog egyfelől durva empirizmus között, amely mindenekelőtt napjainkban irracionalizmusba csap át, és másfelől üres, formalista apriorizmus között, addig a materialista dialektika fokozódó tökéletesedéssel gondolatilag ismét helyreállítja a valóságban meglévő szétválaszthatatlan kapcsolatot általánosság és egyediség között.

A valóság dialektikus mozgása tehát, ahogyan az emberi gondolkodásban tükröződik, feltartóztathatatlan törekvés az egyestől az általánoshoz és az általánostól vissza az egyeshez. Magától értetődően vannak következtetések, amelyekben a különös nem közvetítés, hanem kiindulópont vagy végkövetkeztetés. Ez azonban mitsem változtat lényegesen a valóság tudományos visszatükrözésének általunk megállapított fővonalán. A mindennapi életben magától értetődő, hogy tömegesen vannak a gyakorlattal kapcsolatos, azt előkészítő vagy belőle következtetéseket vonó gondolatműveletek, amelyekben a különös mint lezáró eredmény szerepel. Ehhez persze meg kell jegyezni, hogy az éles és határozott — természetesen dialektikus átmeneteket és átcsapásokat ki nem záró — különbségtevés egyfelől általánosság és különösség, másfelől egyediség és különösség között eredetileg kevéssé alakult ki a mindennapi gondolkodásban. A különös a maga meghatározásában és határszabásában majd az általánossal, majd az egyessel olvad össze. Innen van, hogy a tudományos és filozófiai fogalomalkotásban is a szélső fogalmak előbb alakultak ki, mint a közvetítő középfogalom. Természetesen a tudományos gondolkodásban végbement differenciálódásnak viszont a mindennapi gondolkodásra vannak differenciáló következményei, a különösre vonatkozóan is. Nevetséges volna tagadni a különös létezését és jelentőségét mint eredményt a valóság tudományos tükrözésében. De ez még korántsem jelenti azt, hogy a tudományos visszatükrözés fővonala mégse az általunk vázolt módon futna. Itt valami átfogóbb forog szóban, mint a következtetés tana, amelyben egyes következtetések és következtetéslánc olatok, egyes vizsgálódások stb. nagyon jól szerepelhetnek mint közvetítések.

A pólusoknak ez állandóan ható feszültsége nélkül, a közvetítő meghatározásoknak és közbeeső tagoknak állandó dialektikus egymásba való átcsapása nélkül, maguknak a pólusoknak ilyen, ellentmondásokban gazdag egyesülése nélkül nem lehetséges a valóság adekvát megragadásának valódi és igaz megközelítése,

nem lehetséges az elmélettől helyesen vezetett cselekvés. Ebből következik az elmélet és gyakorlat dialektikus viszonya is. Egyrészt az összefüggések elemi struktúrája sokkal korábban van meg a gyakorlatban, sokkal előbb alkalmazzák, mintsem kellően felfogják és megformulázzák elméletben. Az idealista is a gyakorlati mindennapi életben többnyire úgy cselekszik, mintha materialista volna, azaz — ha nem akar elpusztulni — a valóságra mint tudatától függetlenül létezőre kell reagálnia. (Ha pl. átmegy az utcán, nem úgy cselekszik, mintha az automobilok az ő képzetei volnának.) S a metafizikus gondolkodó is a mindennapi életben ösztönösen olyan kategoriális összefüggéseket alkalmaz, amelyeknek elméleti formulázását elméletileg elutasítaná mint „képtelen értelmetlenséget". (Nem ismeri el pl., hogy a mennyiség átcsap minőségbe, de azért semmiképp sem közömbös számára, érett vagy éretlen gyümölcsöt eszik-e.) Ameddig azonban ez a spontán materializmus, ez a spontán dialektika, amelynek gyakorlati alkalmazása nélkül ember meg nem élhetne, spontán és tudatalan marad, addig alkalmazása szükségszerűen töredékes és esetleges, mégpedig annál nagyobb mértékben, minél kevésbé irányul a gyakorlat a mindennapi élet közvetlen tárgyaira, vonatkozásaira és összefüggéseire. Az ilyen esetekben a mechanista és idealista elméleti előítéletek nagyon kedvezőtlen befolyással lehetnek a gyakorlatra. Az tehát, hogy a materialista dialektika a maga módszerében tudatossá teszi az emberek helyes viszonyát az objektív valósághoz, semmiképp sem gyengíti azt a megállapítást, hogy csak vele vált lehetségessé az igazi tudomány, a gyakorlatnak megfelelő elméleti vezetése. A tudatosítás nem jelenti csupán a tudás érvényességi területének számtalan sok esetre való kiterjesztését, amelyeknél a spontaneitásnak tökéletesen csődöt kell mondania, hanem ott sincs pusztán mennyiségi fokozásról szó, ahol látszólag egybeesés van : az a lehetőség, hogy feltárjuk egy helyzetnek valamennyi, még legtávolabb eső meghatározásait is, minőségi ugrás a spontaneitás vagy a hamis tudat cselekvéséhez képest.

A mozgást az egyestől az általánoshoz és megfordítva mindig a különös közvetíti ; ez reális közvetítő tag mind az objektív valóságban, mind az ezt megközelítő adekvátsággal visszatükröző gondolkodásban. De nagyon sajátos jellegű közvetítő tag. Hegel, aki olykor a következtetés „középfogalmát" helytelen túlzottsággal értékeli, misztifikálja és ezért, mint láttuk, az ifjú Marx éles bírálatát hívta ki, néha sejti a közvetítő középnek (a különösnek) sajátosságát. Azt látja ugyanis, hogy a logikában, a saját logikájában is uralkodó hármas szerkezet könnyen változhatik át formális sematizmussá, hogy némely következtetési forma

pontos elemzése nem hármas, hanem négyes tagoltságú szerkezetet mutat ki, mivel egy negáció helyett kettős negációt kell felvenni a véggel való közvetítésben.[63] (A negációnak problémánkkal való kapcsolatára vonatkozóan ismét utalunk Spinoza híres mondására a determinációról.) Azt hisszük mármost, hogy függetlenül a következtetés tanától, amelyet itt nem kell vizsgálnunk, Hegel megjegyzései helyes ösztönzést tartalmaznak, különösen, ha éppoly kevéssé formalisztikusan fogjuk fel a szerkezet négyes tagoltságát, mint Hegel itt a hármas tagoltságot; azaz ha a négyes tagoltságban is csak tiszta tendenciát látunk, nem pedig valami lezárót, s a közvetítő középet nem akarjuk számszerűen korlátozni. (Erre a kérdésre nemsokára visszatérünk.) Mindamellett az, hogy a hármas menet formálisan uralomra jutott, semmiképp sem véletlen, mivel kezdet, közép és vég szükségszerű formális szerkezete minden gondolatműveletnek. Emellett azonban meg kell gondolni, hogy a forma és tartalom viszonya a kezdettel és véggel kapcsolatban, közelebbi, konvergálóbb, mint a középre vonatkozóan. Ennek csak formálisan (és bizonyos egyes esetekben) van pontszerűen rögzíthető jellege. Összefoglaló gyűjtő kifejezés a meghatározások egész komplexuma számára, amely a kezdetet és véget közvetíti egymással.

Korábbi fejtegetéseinkből kiviláglott már, hogy kezdet és vég (általánosság és egyediség) sem fix pontok semmiképpen a szónak szigorú értelmében, hanem a gondolkodás és megismerés fejlődésének épp az a tendenciája, hogy mind messzebbre kitolja őket. Ha azonban pontosan szemügyre vesszük a dialektikus mozgást az általánostól az egyeshez és megfordítva, észre kell vennünk, hogy a közvetítő közép (a különösség) ugyancsak sokkal kevésbé lehet fix pont, meghatározott tag, két pont vagy közvetítő tag sem, mint Hegel a hármasság formalizmusát bírálva mondja, hanem bizonyos értelemben egész mezeje a közvetítésnek, reális és konkrét mozgási terük, amely a megismerés tárgya vagy célja szerint nagyobbnak vagy kisebbnek tűnik fel. A megismerés tökéletesedése tágíthatja ezt a mozgási teret, amennyiben olyan mozzanatokat von be az összefüggésbe, amelyekről előbb nem tudták, hogy szerepük van egy meghatározott egyediségnek egy meghatározott általánossághoz való viszonyában. Megszűkítheti, amennyiben egy sor közvetítő meghatározás, amelyet eddig egymástól függetlenül önállónak fogtak fel, most egyetlen meghatározásnak vált alárendelhetővé.

Bizonyára nem véletlen, hogy az imént a hegeli hármas menet alkalmából általunk kiemelt kérdés épp a logika marxista tárgyalá-

[63] Hegel, *Werke*. V. köt. Berlin 1932. 333—334. l.

sában kerül a logika előterébe. Fogarasi Béla felveti azt — anélkül hogy kapcsolatba hozná problémánkkal, a különös problémájával — mint a „poliszillogizmus" kérdését és nagy, jól kiválogatott és csoportosított anyag alapján kimutatja, hogy épp a marxizmus klasszikusainál játszik nagy szerepet, hogy épp azokhoz a fontos lépésekhez tartozik, amelyekkel a visszatükrözés elméletének valóban tudományos kialakítása és alkalmazása túlmegy a logikai gondolkodásnak formálisan szükségképp erősebben megkötött kezdeti stádiumain. Fogarasi kifejti: „A premisszák és a zárótétel viszonya, a következtetés mint tételekből, ítéletekből levont tétel, ítélet — ez az aristotelesi elmélet maradandó értékű magva. De a szillogisztika sematikus alakzatai egyedül nem alkalmasak a nagy tudományos felfedezéseket magukban foglaló és megformulázó következtetések bonyolult menetének visszaadására. Ez nem jelenti azt, hogy mint *elemi* jellegű összefüggések gondolati visszatükrözésének sémái hamisak vagy érdektelenek volnának. Ellenkezőleg: ezek a gondolkodás elemi szerszámai, munkaeszközei! De az elemi formák és az átfogó, bonyolult gondolatmeneteket összesűrítő tudományos következtetések között a különbség nem kisebb, mint a primitív ember munkaeszközei, az első szerszámok és a modern nagyipar óriásgépei között."[64]

Az előző fejtegetésekben Fogarasi joggal hivatkozik arra, hogyan foglalja össze Sztálin szintetizálóan az imperializmus és a proletárforradalom lenini elméletét. Sztálin három „irányvonalat" állapít meg Lenin gondolatmenetében, mindegyikük az imperialista korszak új tényeinek egy-egy nagy komplexumát vizsgálja törvényszerűségeik és az ezekből levonható következtetések szempontjából, s az eredményeket így összegezi: „Mindezeket a következtetéseket Lenin egyetlen, általános végkövetkeztetésben foglalja össze, mégpedig abban, hogy *,az imperializmus a szocialista forradalom előestéje'*."[65]

Ugyancsak nem véletlen, hogy Sztálin itt Leninnel kapcsolatban „általános végkövetkeztetésről" beszél mint az egész gondolatépület betetőzéséről. Ez az általánosabb jelleg lehetőleg még világosabban lép fel, ha közvetlenül Lenin *Imperializmus*ának felépítését és módszerét vesszük szemügyre. Ez a mű egész sor vizsgálódást tartalmaz, amelyek mindegyikének az a rendeltetése, hogy pontosan megvilágítsa az imperializmusnak egy-egy új oldalát specifikus sajátosságában. (A monopóliumok uralma, finánctőke,

[64] Fogarasi Béla, *Logika*. Akadémiai Kiadó, 1955. III. kiad. 218. l.
[65] Sztálin, *A leninizmus kérdései*. Szikra, 1950. 28. Idézi Fogarasi, *Logika*. Akadémiai Kiadó, 1955. III. kiad. 216. l.

parazitizmus, a gyarmatvilág felosztottsága stb.) Ezek az egymással szorosan kapcsolatos vizsgálódások mármost abban összegeződnek, hogy az imperializmus világosan megismerhető mint „a kapitalizmus legfőbb stádiuma". Létrejön tehát — épp az imperializmus különleges új vonásaiba való elmélyedés következtében — a kapitalizmusnak olyan koncepciója, amely bővíti és elmélyíti fogalmát, s ezt az általánosság magasabb fokára emeli. A különösnek tüzetes tárgyalása csupán eszköz az általánosság e magasabb fokának elérésére.

Hogy milyen fontosnak tartotta Lenin az imperializmus helyes felfogásának ezt a módszertani és tartalmi oldalát egyaránt, azt mutatja Buharinnal folytatott vitája az 1919. évi pártprogramról. Buharin ugyanis a programban egészen el akarta hagyni a kapitalizmusnak régi (1903-ból való) meghatározását és a szocializmus kiindulópontjaként meg akart elégedni az imperializmus jellemzésével. Ha Lenin ezért megsemmisítően bírálta őt, ebből — mostani problémánk szempontjából — a legfontosabb az, hogy ragaszkodik a kapitalizmus általánosságának kibővítéséhez (imperializmus-előtti kapitalizmus plusz imperializmus) s nem akarja megengedni, hogy az imperializmus különös ismertetőjegyei — különös mozzanatok a kapitalizmuson *belül* — a kapitalizmus *mellett* önállóan fennálló általánosságokká torzuljanak. E vita gazdasági alapja és politikai következményei kívülesnek itt tárgyalandó problémánk keretén. Csak annyit kell megállapítanunk, hogy Lenin elutasítja azt, hogy egy egységes komplexumnak, amelynek megismerése eddig észre nem vett magasabb általánosságot eredményezett, még oly fontos különös mozzanataiból új általános fogalmat csináljon, mert ezzel egy részterület meg nem engedhetően önállósulna. Lenin nemcsak abban mutatja fel ezt a reális dialektikus egységet a kibővülten felfogott kapitalizmusban, hogy teszem a monopóliumok — ellentétben az opportunisták felfogásával — nem szüntetik meg, hanem csak módosítják, sőt kiélezik a konkurrenciát, hanem abban is, hogy az imperializmus forradalmi ledöntése mindenütt felszínre hozza az alapját alkotó régi kapitalizmust: „Állítom, hogy ez nem így van. Az a kapitalizmus, amelyet 1903-ban körvonalaztunk, 1919-ben a proletár Szovjet Köztársaságban továbbra is megvan, mégpedig éppen az imperializmus bomlása, csődje folytán."[66] Továbbá azt látjuk magából a vizsgálódásból, hogyan fog át a különösnek területe itt egy egész világot (a fejlődésnek egy egész korszakát), s hogy csak annak *összessége* hozza létre és okolja

[66] Lenin, *Előadói beszéd a pártprogrammról az OK(b)P VIII. kongresszusán.* Lenin *művei.* 29. köt. Szikra, 1953. 162. l.

meg az átfogóbb általános fogalom kibővítésének alapját. Hogy a különös nem pusztán pontszerű közvetítő tagja egy hármasságnak, hanem egy fajta közvetítő tér az általános (és bizonyos esetekben az egyes) felé, az itt világosan látható.

Megtévesztő volna persze, ha az ilyen fejtegetésekből azt a következtetést vonná le valaki, hogy a különös tárgyalásában egy alaktalan, tagolatlan összekötő területről van szó az általános és az egyes között. Erről, mint már mondottuk, nincs szó. A közvetítő mozgási tér, amelyről az imént beszéltünk, magától értetődően tagolt, minden szakaszát, amelyet a megismerés szemügyre vesz, éppoly világosan lehet — természetesen itt is csak megközelítően — meghatározni és rögzíteni, mint ahogy meghatározható és rögzíthető az általánosság és az egyediség. Hogy sok esetben a különös közvetítő tagok egész láncolatát kell rögzíteni az általánosság és egyediség helyes összekapcsolása céljából, még korántsem jelenti a különösség alaktalan jellegét. Természetesen már a nyelv arra utal bennünket, hogy itt kevésbé egyértelmű meghatározásról van szó, mint az általános és egyes esetében. Míg ezek a terminusok már nyelvileg meglehetősen exakt jelentésűek, addig a „különösség" kifejezés jelentése meglehetősen sokértelmű. Éppúgy jelöli a feltűnőt, kiemelkedőt, szembeszökőt (mégpedig mind pozitív, mind negatív értelemben), mint a specifikust; gyakran a meghatározott szinonimájaként használják, mindenekelőtt a filozófiában, stb.[67] A nyelvi jelentésnek ez az ingadozása nem véletlen, de ugyancsak nem jelent szétfolyó alaktalanságot; csak a különösségnek túlnyomóan helyzeti jellegére utal, hogy ti. relatív általánosságot képvisel az egyessel szemben és relatív egyediséget az általánoshoz való viszonyában. Mint mindenütt, úgy itt is a helyzeti relativitást nem szabad sztatikusan, hanem folyamatként kell felfogni. Már ennek a „középnek" általunk kiemelt átcsapása a szélső fogalmak egyikébe mutatja ezt a jelleget. Nemcsak arról van itt szó, hogy ismereteink bővítése és elmélyítése az általánosságot igen gyakran különösséggé változtatja át. De azt is láttuk, hogy az igazi tudomány egyes esetekben kénytelen relatív általánosságokat épp különös

[67] Ebben az összefüggésben talán érdekelni fog egyeseket, hogy Marx az általánosság és különösség kifejezések következő etimológiáját veti fel: „De mit szólna az öreg Hegel odaát, ha megtudná, hogy az *általános* (das Allgemeine) a németeknél és északiaknál nem jelent egyebet, mint a közös földet (das Gemeinland), a különös (Sundre, Besondre) pedig nem mást, mint a közös földből kihasított külön birtok. Hát itt aztán a logikai kategóriák mégiscsak átkozottul ‚a mi [gazdasági] érintkezésünkből' (aus unserem Verkehr) származnak" *Marx levele Engelshez.* 1868. III. 25. Marx—Engels, *Levelezés.* Szikra, 1950. 234—235. l.

jellegük kiemelése által helyesen meghatározni. Gondoljunk Marxnak az általánosságról és különösségről tett megjegyzésére a kapitalizmus történelmi jellegének tárgyalása során. Így tehát a különösségben, a meghatározásban, a specifikációban egy eleme rejlik a kritikának, egy jelenség vagy egy törvényszerűség közelebbi, konkrétabb meghatározásának. Kritikai konkretizálás ez a reális közvetítéseknek fölfelé és lefelé való feltárása által az általános és egyedi dialektikus vonatkozásában. Csak ebben az értelemben nem fogják többé félreérteni, ha a különösségben legalább éppannyira a megismerés mozgási elvét látjuk, mint a dialektikus út egy szakaszát, egy mozzanatát. A szójelentés nyelvi ingadozása tehát nincsen egészen összefüggés nélkül a különösség logikai értelmével és módszertani funkciójával.

Persze mint a legtöbb efféle meghatározást, a mi meghatározásunkat sem szabad túlozni és logikai herakleitizmussá torzítani, ahogy némelykor Hegel teszi. Mert a közvetítő különös mozzanatoknak mind a természetben, mind a társadalomban gyakran — viszonylag — határozottan körvonalazott létük, saját alakjuk van. Gondoljunk a fajra, nemre stb. a természetben, az osztályra, rétegre stb. a társadalomban. Akkori természetkutatók merev metafizikai gondolkodásával szemben Engels nagy nyomatékkal kiemelte az ilyen osztályozó fogalmak folyékony határait, egymásba való átmenetelét; de sohasem gondolta azt, hogy ezzel megszünnék a faj, a nem stb. különös egzisztenciája.

Minthogy a klasszifikáció szükségszerűen mindjárt a tudományos gondolkodás kezdetén lép fel, természetesen ösztönzést ad a filozófusoknak arra, hogy számot vessenek a különösség kategóriájával. Tágabb, általunk az imént szemügyre vett jelentése azonban feltételezi már a tudomány feldolgozta anyagnak meglehetősen kifejlett konkrét tartalmiságát, hogy az itt fontos dialektikus problémákat megérlelhesse. Nem véletlen ezért, hogy az ókori dialektika, mindenekelőtt a Sókratés előtti gondolkodóké, sokkal energikusabban fejezte ki a szélső fogalmaknak (az egyediségnek és általánosságnak) egymásba való átcsapását, mint a különösség által való közvetítésüket. Sőt Lenin, aki buzgón nyomozta Aristotelés dialektikus tendenciáit, megállapította Aristotelés filozófiájával szemben: „És naiv *zavarosság*, tehetetlen és szánalmas zavarosság az általánosnak és egyesnek... *dialektikájában*."[68] Nem véletlen tehát, hogy a polgári filozófia aránylag későn, a német klasszicizmusban, nyúl hozzá konkrétan ehhez a kérdéshez. Igazi megoldást ez a kérdés is csak a dialektikus materializmusban találhat.

[68] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 314. l.

De éppígy az sem véletlen, hogy a polgári filozófia, mihelyt hatékonyakká válnak hanyatlási tendenciái, ismét „elfelejti" a különösséget, kiküszöböli a filozófiai elmélkedésekből és csupán az egyediség és általánosság — eltorzított — szélső fogalmaival operál. Kezdődik ez a tendencia már a hegelianizmus felbomlásában. Említettük már a liberális centrumpárti Rosenkranzra való vonatkozással. A radikális baloldali hegeliánus Stirner nem elégszik meg a különösség egyszerű elhagyásával, polémiába kezd vele, s itt igyekszik demagóg módon kihasználni a szó sokértelműségét. Patetikusan kiált fel: „Az ember ne tartsa magát ‚valami *különösnek*', pl. zsidónak vagy keresztténynek. Nos, én nem valami *különösnek* tartom magamat, hanem *egyetlennek*." Marx nemcsak Stirner gondolatcsalását leplezi le ironikusan, hanem demagógiájának társadalmi hátterét is: „Sancho (Stirner L.Gy.) azt akarja, vagy inkább *hiszi*, hogy azt akarja, hogy az egyének tisztán személyesen érintkezzenek egymással, hogy érintkezésüket ne valami harmadik, egy dolog közvetítse. (l. a konkurrenciát.) Ez a harmadik itt a ‚különös', vagy a különös, nem pedig abszolút ellentét, azaz az egyéneknek a mostani társadalmi viszonyok által meghatározott helyzete egymáshoz. Sancho pl. nem akarja, hogy két egyén mint bourgeois és proletár ‚ellentétben' álljon egymással, tiltakozik a ‚különös' ellen, amellyel a burzsoá ‚előnyben' van a proletárral szemben; szeretné ha tisztán személyes viszonyba lépnének és mint puszta egyének érintkeznének egymással. Nem gondolja meg, hogy a munkamegosztáson belül a személyes viszonyok szükségszerűen és kikerülhetetlenül fejlődnek tovább és rögződnek meg s hogy ezért egész locsogása puszta jámbor óhajtásra lyukad ki, amelyet úgy vél megvalósítani, hogy inti ezeknek az osztályoknak egyéneit, verjék ki fejükből ‚ellentétük' és ‚különös' ‚kiváltságuk' képzetét."[69] Marx kimutatja, hogy Stirner igyekszik a különössel a társadalmi meghatározásokat gondolatilag eltávolítani az emberek életéből; hogy ilyen módon eltünteti a kapitalista társadalom osztályjellegét, hogy tehát a „radikális" anarchista a kapitalizmus apologétájává válik. Hasonló tendenciát láttunk már Bruno Bauernál (az ember mint atom), és persze egészen más érzelmi hangsúllyal Kierkegaardnál, ahol az egyediségből az egyetlenség formájában a legfőbb értékkategória lesz, amelyet — minden közvetítő kategóriának tudatos módszertani kikapcsolása mellett — közvetlenül istennel kell kapcsolatba hozni. Ez a tendencia átvonul azután a hanyatlás korának egész polgári filo-

[69] Marx—Engels, *A német ideológia*. MEGA. I. 5. Berlin 1932. 414—415. l.

zófiáján, a modern amerikai szemantikáig: mindenütt az embert mint egyént akarják megérteni, kikapcsolva exisztenciája társadalmiságának minden közvetítését, eltávolítva minden közvetítő különösséget.

Ugyanezekből a társadalmi okokból, persze anélkül, hogy ezt olyan nyíltan kimondanák, mint Stirner vagy Kierkegaard, magában a logikában megkezdődik a különösnek kiüszöbölése, mint az objektivitás, a dialektika és a konkrétság elleni harcnak mozzanata. Trendelenburg, az első nagyhatású logikus, aki bírálta Hegelt, az általánosság és egyediség szélső fogalmait ugyancsak közvetítő közbenső tagok nélkül polarizálja. De már nem mint a létnek, illetőleg a gondolkodásnak egynemű meghatározásait polarizálja őket, tehát minden ellentétességük mellett közös ismeretelméleti talajon; inkább mint a gondolkodás és lét ellentétének képviselői jelennek meg nála, magától értetődően ismeretelméletileg eleve kizárva ezzel minden közvetítést. Trendelenburg azt mondja: „A mozgásnak mint a gondolkodás élő alapjának általánosságjellege van, míg a lét mozgása megkötött s ennélfogva elszigetelt. Innen van, hogy gondolkodás minden formája az általánosságot hordja magában mint mindenen végigvonuló alapvonást. Az egyes gondolatban általánossá lesz, s magának az egyesnek fogalmát az általános által fogjuk fel, amennyiben amaz általános tevékenységgel hozzuk létre és határoljuk."[70] S nemsokára azután hozzáfűzi: „Az egyes magában a gondolattal összemérhetetlen..."[71] Trendelenburg a gondolkodásnak és létnek ezt az áthidalhatatlan ellentétességét gyakran sok enyhítő fenntartással fejezi ugyan ki, fejtegetéseinek értelme azonban nagyon is világos: minthogy a lét egyedi, a gondolkodás pedig általános, a gondolkodás sohasem fejezheti ki a létet adekvát módon. Létre kell jönnie az agnoszticizmusnak, amely már az irracionalizmus minden csíráját rejti magában. Mert ha az egyediség teljesen idegen a gondolkodástól — mi egyéb lehetne, mint irracionális? (Nem véletlen, hogy Kierkegaard mindig mély tiszteletet érzett Trendelenburg iránt.)

Nem lehet itt feladatunk tovább követni a polgári filozófia útját. Minden további nélkül világos, hogy ilyen alapon vagy „az általánosnak istenítése" — persze már szubjektív idealista istenítése — következik be, vagy pedig az általánosság leszorítása pusztán technicista segédeszköz szerepére. Az imperialista korszak mítosztana a két szempontnak eklektikus keverékét hozza létre. Ha az

[70] A. Trendelenburg, *Logische Untersuchungen*. II. köt. Leipzig 1870. 3. kiad. 229. l.

[71] I. m. 230. l.

általánosságnak ez a puszta gondolatmeghatározásként való felfogása az agnoszticizmus forrása, akkor a másik póluson a létnek tiszta egyediségként való felfogásából irracionalizmusnak kell fakadnia. És csakugyan ezt az utat járják az imperialista filozófusok, még ha tudatosan nem akarnak is irracionalisták lenni; így Windelband az ő „idiografikus" módszerével, így Rickert a történelmi egyetlenre mint az oszthatatlanra, az „in-dividuum"-ra vonatkozó koncepciójával. Windelbandnál és Rickertnél már egészen világosan kifejeződik az az apologetikus tendencia, hogy a történelemből eltávolítsanak mindennemű törvényszerűséget, elsősorban a társadalmit. Ebből keletkezik az egyik póluson a történelem irracionalizálása, Rickertnél mindenekelőtt Ranke és tanítványai módszerének kanonizálása, mindazoknak a mozzanatoknak, amelyek túlmennek a történelmi jelenségek egyediségén (tehát minden különösségnek és általánosságnak) kizárása a történelemből. A másik póluson a polgári szociológiáknak teljesen tartalmatlan, üresen analógizáló általánosságai (Simmel, M. Weber stb). Ez a tendencia egyre jobban erősödik az imperialista korszak folyamán. Ezzel, a klasszikus német filozófiában lejátszódott rövid epizód után, a különösség problémája eltűnik a polgári gondolkodásból. Csak a dialektikus materializmus képes helyesen felvetni és megoldani ezt a kérdést. Az itt adott vázlat egy pillanatig sem tart igényt arra, hogy megoldás számba vegyék; csak jelezni próbálta az itt felmerülő legfontosabb problémákat.

IV. FEJEZET

A KÜLÖNÖS ESZTÉTIKAI PROBLÉMÁJA A FELVILÁGOSODÁS KORÁBAN ÉS GOETHÉNÉL

Ismeretes, hogy az esztétika tulajdonképpeni elmélete, annak tudományos megformulázása, hogy miben áll az esztétikai kategóriák specifikus jellege, mindig messze elmaradt a művészi gyakorlat mögött. Míg az emberiségnek már nagyon korai fejlődési fokain tökéletes műalkotások keletkeznek, azaz maguk a művészek gyakorlatukban sokszor csalhatatlan biztossággal találják meg, kapcsolják össze egymással és alkalmazzák új anyagokra stb. az esztétikai kategóriákat, addig annak elméleti megfogalmazása, ami rég megvalósult a művészetben, kezdetleges, sematikus, sőt éppenséggel megtévesztő. Hasonlítsuk össze teszem, hogy egyszerű, de annál szemléletesebb példával éljünk az ókori művészanekdótákat (Zeuxis és Parrhasius, Pygmalion stb.) magával a gyakorlattal: itt tökéletes realizmus, amely egyforma alvajáró biztossággal távoltartja magát az elvont formalizmustól és a földhöz ragadt naturalizmustól, ott a vaskos összetévesztés, a műalkotásnak a természeti modellel való összecserélhetősége mint a legnagyobb művészi siker kritériuma. De még olyan gondolkodóknál is, mint Platón, aki, mellesleg szólva, korai dialógusaiban nagy művész, a legkicsinyesebb naturalista kifogások merülnek fel a művészet ellen. Nem tartozik e munka keretébe annak a vizsgálata, mi az ilyen érvelések kultúrtörténeti háttere; ez az esztétikai helyességtől függetlenül a bírálatnak nagyon lényeges mozzanatait tartalmazhatja. Itt csupán az fontos számunkra, vajon alkalmas-e és mennyire alkalmas az elméleti gondolkodás a művészet esztétikai lényegének feltárására. És világosan látható, hogy Platón, aki elsőnek kísérelte meg filozófiailag megfogalmazni azt a naiv és magától értetődő felfogást, amely szerint a művészet a valóság lemásolása, ugyancsak az első, aki a művészetet feltétlenül alárendeli a filozófiai általánosításnak. Ebből az általánosításból következik a teremtésnek (a teremtőnek), utánzó eszmének (elkészítőnek) és az utánzás utánzásának (művészetnek) platóni hierarchiája. Emellett meg kell jegyezni, hogy Platónnál annak a

művészetnek bírálatáról, filozófiai elvetéséről is szó van, amely formálóképességének legmagasabb színvonalán mozog, nem pedig teszem a naturalizmus bírálatáról. Platón kortársa és ismerője volt a görög művészetnek és irodalomnak legfőbb virágzása idején. Visszafelé forduló szélső idealizmusából azonban az következik, hogy szemében a tökéletesen alkotó, klasszikus művészi formának el kell haladnia a valóság lényege mellett s ezzel filozófiailag tekintve, lesüllyed ugyanarra a színvonalra, amelyen a közvetlenség naturalista másolása mozog. Az *Állam* utolsó könyvében azt kérdezi a festészetre vonatkozóan: „Tekintsd tehát a dolgot éppen ebből a szempontból: mire irányul a festészet minden egyes esetben? Vajon a *létező*nek — úgy ahogyan az van — az utánzására, avagy a látszatnak — úgy, ahogyan az látszik — az utánzására? Vagyis: a látszatnak, avagy a valóságnak az utánzása-e a festészet?"[1] Platón persze az elsőre válaszol igennel. Világos, hogy ezzel elvet mindent, ami a művészet formái mint a lemásolandó valóság formái által a művészetet épp művészetté teszi. Aristotelés pontosan érezte ezt és *Poétiká*jában polemizált e platóni nézettel, anélkül, hogy kifejezetten hivatkoznék reá.

Módszertanilag tekintve nagy, termékeny és igaz gondolat rejlik az esztétikai elméletnek (természetesen nemcsak a görögnek) ez elmaradottsága mögött: a ragaszkodás ahhoz, hogy a művészet, csakúgy mint a tudomány, csakúgy mint a mindennapi gondolkodás, az objektív valóság visszatükrözése. Ha elhagyjuk ezt az álláspontot, mint ez nagyon is gyakran megtörténik a hanyatlás korának polgári esztétikájában, akkor kitépjük a művészet minden gyökerét növekedése és hatásossága talajából. Annak a sajátosságnak és önállóságnak látszata, amelyet ekként tulajdonítanak neki, olyan drasztikusan torzítja el a művészet tartalmát és formáját, hogy az ilyen magyarázásmódnak még messzebbre el kell távolodnia az esztétikainak igaz lényegétől, mint azoknak a magyarázatoknak, amelyek eltörlik a különbségeket közte és a valóság visszatükrözésének egyéb fajai között. (Érintettük ezeket a következményeket ezekben a fejtegetésekben *Az ítélőerő kritikája* tárgyalása során, noha ez a mű magától értetődően korántsem olyan radikálisan helyezi elszigetelő üvegházba a művészetet, mint a dekadens polgári elméletek.)

Érthető tehát, hogy emelkedő történelmi szakaszok esztétikája mindenekelőtt az első úton járt. Anélkül, hogy csak utalásszerűen is bocsátkozhatnánk e fejlődés részleteibe, meg kell jegyez-

[1] Platón, *Az állam*. X. Szabó Miklós fordítása. *Platón összes művei*. I. köt. Budapest 1943. 1128. l.

nünk, hogy mindaddig, amíg a művészi formálás igazságkritériumát mint tudományos általánosságot rögzítik meg, legjobb esetben — még ha gondolkodók tudatosan törekszenek is az ellenkezőre — az objektív valóságnak sajátos, többnyire kevésbé tökéletes, de mindenesetre tudományszerű visszatükrözése lesz a művészetből. A tökéletesedő tudás hierarchiájában akkor a művészetnek előkészítő fokon kell megállnia ; így Leibniznél, sőt Hegel rendszerében is. De ahol megfordítják ezt a hierarchiát, mint az ifjú Schellingnél, az esztétikainak nem adekvátabb megismerése keletkezik belőle, hanem csak irracionalizáló misztifikációja. Ha mármost ezáltal a „felfelé" haladó irányban, az általánosításra vonatkozóan elmosódnak a határok elméleti és esztétikai visszatükrözés között (természetesen csak a művészetről való gondolkodásban, nem magában a művészetben), akkor ennek megfelelően el kell mosódniok „lefelé" is, az érzéki közvetlenség és egyediség lemásolásának elméletében (ugyancsak csupán a tudatszerű reflexben, nem pedig a művészi gyakorlatban).

Már ez a több mint futólagos helyzetkép mutatja, hogy az esztétikai elméletnek ez a problematikája mennyire összefügg kérdésünkkel, a különösség kérdésével. Ismeretes korábbi fejtegetéseinkből, milyen későn derült fény erre a kérdésre a filozófiában; utaltunk ott Lenin Aristotelés-kritikájára is. Itt sem bocsátkozhatunk a történelmi részletekbe. Csak röviden jegyezzük meg, hogy a különösség kategóriájának elhanyagolása, ki-nem-alakítása olyan dialektikusnál, mint Aristotelés, korántsem jelenthet személyes kudarcot, hanem a társadalmi-történelmi fejlődés emelte korlátnak felmerülését jelenti. Marx ismételten kiemeli Aristotelés zsenialitását gazdasági-társadalmi problémák megragadásában is. Aristotelés nemcsak az árucserét, hanem még az értékviszonyt és az értékkifejezést is elemezte filozófiailag. Helyesen megértette, hogy a csere különböző minőségeket bizonyos egyenlőség viszonyába hoz, összemérhetőséget állapít meg közöttük : „Itt azonban meghökken és lemond az értékforma további elemzéséről."[2] Sőt Aristotelés a tőle magától megállapított egyenlőségben valami „ a dolgok igazi természetétől idegent"[3] lát ; azaz nem természetszerű, hanem tisztán társadalmi meghatározást. További elemzésében azonban kimutatja Marx, hogy Aristotelés azért nem hatolhatott előre az érték fogalmáig, mert mint egy rabszolgatartó társadalom gondolkodója képtelen volt a munkában látni a gazdasági élet középponti kategóriáját. Egy ugyancsak zseniális nekifutásnak

[2] Marx, *A tőke*. Szikra, 1949. 69. l.
[3] I. h.

ugyanazt a korlátját mutatja Aristotelés az ökonómia és a chresmatika megkülönböztetésében. Az előbbi jelenti az ő rendszerében a saját szükségletre való termelést, beleértve esetleg csereaktusokat is, amelyeknek célja a saját fogyasztás. A második jelenti a tulajdonképpeni áruforgalmat, a pénzgazdaságot. Aristotelés azonban nem képes arra, hogy a második formát társadalmilag és történelmileg az elsőből fakassza. Elítéli a chresmatikát és fejtegetése megáll az ellentét megrögzítésénél.[4] Ennek a — gazdasági formációja okozta — korlátnak az a következménye, hogy a társadalmi meghatározások dialektikájába való betekintés, amelyet megfigyelhettünk Hegelnél, zárva marad előtte. Kiváltképp a különösség nem nyerhet olyan önálló formát és olyan kifejlett funkciót, mint Hegelnél. Természetesen Aristotelésnél is újra meg újra felmerül a különösség kategóriája ; így pl. a törvényt a különösnek, a természetjogot az általánosnak tekinti. Az ilyen elszigetelt megállapításoknak azonban nincs igazi hatásuk a különösség dialektikájára, ennek kifejlése nem lehetséges az ő rendszerében. A különöst sok esetben elnyeli az általános, még gyakrabban az általános ellentéteként összeolvad az egyessel.

A rendszernek ez az alapvető szerkezete természetesen az esztétikában is érezteti hatását. Aristotelés az esztétika egész fejlődésének tartósan üdvös indítást adott azzal, hogy egyrészt ez objektív valóság visszatükrözését állította határozottan központjába, nem pedig az eszmékét, mint az újplatonizmus ; másrészt azonban ugyanakkor ezt a visszatükrözést határozottan elhatárolta a valóságnak pusztán mechanikus másolatától. Elmúlhatatlan érdeme, hogy először formulázta meg világosan a valóság költői visszatükrözésében végbemenő specifikus általánosítást. Aristotelés épp benne látja a költészet lényegét és értékét. Az a kijelentése, hogy a tragédia filozófiaibb a történetírásnál (mely akkoriban még nem vált el teljesen a szépirodalomtól és még nem alakult meg mint önálló tudomány), épp egy magasabb általánosság kifejezésére vonatkozik.[5] Ha ezzel Aristotelés élesen megvonta a határt a valóságnak igazán esztétikai visszatükrözése és a puszta egyediségnek, a puszta itt és mostnak naturalista utánzása között, akkor épp az a központi hely, amelyet az általánosság kategóriája elfoglal a filozófusnak ezzel az elméleti műveletével kapcsolatban, ismét elmossa a határt tudományos és művészi általánosítás között. Az utána következő esztétika nem megy túl ennek az általánosítás-

[4] Aristotelés, *Politika*. I. könyv. 8-9. fej. Idézve : Marx, *A tőke*. I. köt. 165-166. l.

[5] Aristotelés, *Poétika*. IX. fej.

nak értelmezésén s e meghatározás megtartásával igyekszik most előrenyomulni a sajátlagosan művészinek koncepciójához.

Bármennyire érdekes volna, ennek a fejlődésnek még a vázolásáról is le kell mondanunk. Hogy világosabban fogalmazzuk meg problémáinkat, itt csupán egy ismert példát ragadunk ki, amelyben tisztán fejeződik ki e meghatározás problematikája. Lessingnek a *Hamburgi dramaturgiá*ban Diderotval és Hurddal folytatott vitájára gondolunk. Ez különösen azért jellemző, mert e vita idején azok a társadalmi „létezésformák, egzisztencia-meghatározások" (Marx), amelyeknek előtérbelépése a különösséget fontos kérdéssé tette a filozófusok számára, fokozódó mértékben kezdtek hatni a művészi alkotásra és elméletére. Az emberi cselekedetek és jellemek társadalmi meghatározottsága egyre tudatosabbá válik, tettekre és sorsokra való befolyásuknak köre és módja egyre bonyolultabbá. A viszony az egyén és társadalmi helyzete (rendje, osztálya) között, az emberek közélete és magánélete között új, bonyolultabb és közvetettebb meghatározásokat kap. (Korábbi összefüggésekben utaltunk már a véletlen hangsúlyozottabb szerepére az egyes embernek osztályhoztartozásában a kapitalizmusban.) Ezeknek az objektív társadalmi mozzanatoknak hatását szubjektív tekintetben még fokozza az, hogy az emelkedő polgárság ideológusai ezeket az új jelenségeket saját osztályálláspontjukból — az eddig uralkodó rétegek magyarázásmódjaival polemizálva — próbálják értelmezni. Sok minden, amit az ókornak, a feudalizmusnak és még a feudálabszolutizmusnak művészete is egyszerűen elfogadott mint magától értetődőt, mint önmagában közvetlenül nyilvánvalót az emberek társadalmi viszonyaiban, társadalmi meghatározottságában, most úgy jelenik meg, hogy a művészet és esztétika számára külön megalapozásra szorul.

Mint a kialakuló progresszív polgári ideológia legtöbb területén, itt is Diderot volt úttörője annak, hogy az új valóság problémái művészileg is, esztétikailag is határozottan előremutató formulázást nyerjenek. A kérdést nagyon merészen fogalmazza meg: az új dráma ne jellemeket mutasson be a színpadon, hanem azt, amit ő „conditions"-nak nevez.[6] Ezzel számunkra rendkívül fontos motívumot érintett. Amikor Lessing elemzi Diderotnak idevágó nyilatkozatait, a Diderotval polemizáló Palissot-éit, Hurdéit, akkor kitűnik, hogy az egymásnak gyakran élesen ellentmondó nézeteknek egy közös vonásuk van: koruk emberének művészi ábrázolásában túl akar menni a puszta egyénin, amely közvetlenül impli-

[6] Diderot, *Oeuvres complètes.* Assezat-kiadás, Garnier frères, VII. köt. Paris 1875. 151. l.

cit-immanens módon foglalja magában a társadalmi meghatározottság mozzanatát. Más helyen Diderot a műfajok tartalmára és formájára vonatkozó kérdést akként konkretizálja, hogy a tragédia egyéniségeket alakít, a komédia ellenben annak ábrázolását célozza, amit ő az „espèces" szóval jelez. (Fejtegetéseinek összefüggéséből kiviláglik, hogy itt körülbelül azt gondolja, amit egy fejlettebb terminológia a típus szóval fejez ki.) Emellett különösen érdekes számunkra, hogy Diderot szerint a polgári dráma, a „genre sérieux", tehát az a műforma, amelynek elméleti és gyakorlati megalapozására vállalkozik, középen áll a tragédia és komédia között, tehát a tisztán tipikust kell megvalósítania az egyéni megközelítésének irányában.

Mindezekben a fejtegetésekben észrevehetjük a küzdelmet egy új esztétikáért, amely le akarja győzni a szerfeletti általánosítás következtében hamissá változott szélsőségeket, a puszta egyénit és az elvont általánost, és új *tertium datur*t akar tenni helyébe. Diderot ezt az elvont általánost mindenekelőtt a komikus típusok általánosságára vonatkozóan bírálja; nézete szerint Molière *Fösvény*ének hőse nem egy mégannyira fösvény ember, hanem a fösvénység. A „conditions"-nak a dramaturgiai gyakorlatban való bevezetését fontos eszköznek tekinti efféle elvont általánosság legyőzésére. Itt felmerülnek már a konkréthoz vezető dialektikának fontos mozzanatai, így elsősorban a „conditions" folyton változó jellege: „Gondoljon arra", mondja Diderot, „hogy minden nap új ‚conditions' alakulnak."[7] Ezeknek az új élettartalmaknak bevezetésében olyan elvet lát, amely nemcsak a drámai felépítés körvonalait, hanem az egész részletes kidolgozást is hivatva van átalakítani. Csak egy példát hozok fel a jellemzés technikájának átalakítására. „Mindenekelőtt az író ne ruházza fel alakjait szellemességgel; oly helyzetekbe kell őket juttatnia, amelyek szellemessé teszik őket..."[8] Sőt Diderot annyira megy, hogy alkalomadtán puszta kimérát lát a jellemek egységében.[9]

Mindezen rendkívül határozott és eredeti előretörések ellenére, amelyeket fontos részletekben tett, Diderot, még nem igazán kifejlett, még nem eléggé következetes dialektikája a központi problémák tárgyalása során mégis újra visszatér az elvont általánossághoz. Nagyon világosan megmutatja ezt Lessing, amikor vizsgálja Palissot bírálatát Diderot kijelentéseire vonatkozóan. Lessing szerint Diderot legnagyobb gyengesége — mind az elmélet-

[7] I. h.
[8] I. m. 103. l.
[9] I. m. 155. l.

ben, mind a gyakorlatban — az, hogy a „conditions"-nak oly élesen hangsúlyozott kidomborítása az úgynevezett tökéletes jellemek koncepciójához vezet. Diderot helyesen abból indul ki, hogy minden drámailag alakított jellemnek teljes összhangban kell lennie „conditions"-jaival. Minthogy azonban ezt az összhangot szószerinti, nem pedig ellentmondásos-dialektikus értelemben vett harmóniaként fogja fel, ebből a tökéletes jellemek követelményének kell fakadnia: „A hivatások megszemélyesítői", mondja Lessing, „sohasem tennének valami mást, mint amit kötelességük és lelkiismeretük szerint tenniök kellene; teljesen úgy cselekednének, ahogy a könyvben áll. Ezt várjuk a komédiában?... A tökéletes jellemek zátonyát, úgy látom, Diderot egyáltalán nem vizsgálja eléggé. Darabjaiban meglehetősen egyenesen feléje tart és kritikai tengeri térképein éppenséggel semmi sincs, ami óvna tőle. Ellenkezőleg olyan dolgok vannak benne, amelyek a feléje irányuló utat tanácsolják."[10]

Ezzel ismét az előtt az általánosság előtt állunk, amelyet Diderot épp le szeretne győzni. Lessing világosan látja, hogy ezt az akadályt csak a dialektikus ellentmondásosság segítségével lehet elhárítani. Amikor a közvetlenül utána következő fejtegetéseiben rátér Diderotnak arra a további, ugyancsak a harmóniából eredő követelményére, hogy a jellemeknek ne az ellentét, hanem a puszta különbözőség legyen az uralkodó elvük, akkor azt mondja: „Bizonyos az is, hogy a jellemek, amelyek nyugalmas társadalmakban csupán különbözőknek látszanak, maguktól ellentétesekké válnak, mihelyt vitás érdekek mozgásba hozzák őket."[11] Itt Lessing meglehetősen világosan jelzi, hogyan győzhető le Diderot szándéktalan általánossága, ti. a „conditions"-ban foglalt ellentmondások konkretizálása által, amelyek a valóság megváltozásával kilépnek lappangásukból és nyilvánvalókká válnak. Itt azonban megmutatkozik az általunk fentebb megállapított különbség esztétikai elmélet és művészi gyakorlat között. Lessing megáll itt e szellemes ösztönzésnél, hogy, mint látni fogjuk, elméletileg ugyancsak, persze differenciáltabb módon Diderotnál, az általánosság antinómiáinál kössön ki az esztétikában. Ezzel szemben legjobb drámái határozottan túlmennek Diderot-n az ellentmondásoknak, az ellentmondásos-konkrét meghatározásoknak (konkrét különösségeknek) gyakorlati kifejlesztésében.

Természetesen Lessing elméleti tekintetben is túlmegy Diderot-n. Lessing bírálja Diderot alapvetőnek gondolt tételét, hogy a

[10] Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*. 86. darab.
[11] I. h.

tragédia egyéneket, a komédia ellenben fajokat (tiszta típusokat) alakít. Visszatér ebben a dráma és a történelem aristotelési összehasonlításához, amelyet már idéztünk. De a központi kérdés itt sem tisztázódik lényegesen, mert Lessing fejtegetéseiben egyediség és különösség csak mint az általánosság ellentétes fogalmai használatosak, anélkül, hogy különbözőségük, sőt ellentétességük gazdagíthatná vagy megtermékenyíthetné az esztétikai elméletet. Mindenesetre azonban haladás, hogy Lessing — Aristotelésre támaszkodva — nem ismeri el a diderot-i különbséget tragikus és komikus jellemek között: „Ezek is, amazok is, még az epopeia személyeit sem véve ki, a költői utánzás minden személye különbség nélkül úgy beszéljen és cselekedjék, nem ahogyan egyesegyedül hozzájuk illő lehetne, hanem ahogyan minden hozzájuk hasonló ugyanazon körülmények között beszélne vagy cselekednék és kellene, hogy cselekedjék."[12] Világosan látható itt, hogy Lessing esztétikai középért küzd az egyes és az általános között (a különösért), a tipikusnak esztétikai meghatározásáért.

A teoretikus Lessing azonban mégsem akar itt túlmenni Aristotelésen. Megáll a jellemek általánosságának és egyediségének e szembeállításánál, ebből pedig szükségszerűen következik, hogy a tipikust a jellemekben elméletileg csakis a közvetlenül közös vonások formájában képes látni. Amikor Dacier hamis Aristotelés-értelmezésével polemizál, csak az a fontos számára, hogy ha a jellemek mint egyediek vannak is meghatározva (névadás Aristotelésnél), a drámai alakítás „nem arra irányul, ami egyedi ezekben a személyekben, hanem csakis arra, ami általános bennük."[13] Ismét, mint helyenként Diderot, Lessing ott, ahol az elmélet szorosabban érintkezik a dramaturgiai gyakorlattal, konkrétabb felfogást érint, amely túlmegy az — úgynevezett generális, univerzális — általánosságon és a specifikus költői általánosítást igyekszik megformulázni. „Mert szerintük", veti Dacier és Curtius ellen, „csak megszemélyesített jellemeket beszéltetne és cselekedtetne a költő, holott jellemzett személyeknek kellene lenniök."[14] (Világos, hogy Lessing itt a „jellemek" kifejezésnél általános típusokra gondol, amilyeneket La Bruyèrenél és általában a XVII—XVIII. század moralistáinál találunk, tehát itt is bizonyos tudományos általánosságra.) Hogy a problémát egész szélességében és mélységében tárgyalhassa, Lessing Hurd angol esztétikus fejtegetéseire is kitér. Hurd is abból indul ki, hogy a komédia

[12] I. m. 89. darab.
[13] I. h.
[14] I. m. jegyzet.

alakjai általános, a tragédia alakjai részleges jellemet mutatnak. Hurd kiindulópontja nagyon hasonlit e tekintetben Diderotéhoz; ő is Molière típusalakításával polemizál körülbelül ugyanabban az irányban, csak művészi tekintetben valamivel differenciáltabban, mert Molière-nél, aki „egyszerű vegyitetlen szenvedélyt" ábrázol, nélkülözi azokat a „fényeket és árnyakat", amelyek valóban élővé tesznek egy alakot; a feladat, Hurd szerint, egy „uralkodó szenvedély" ábrázolása, szakadatlan vegyülésben különböző más szenvedélyekkel.[15] Még tovább megy, amikor felkeresi az általánosságot mint a részleges jellemek tulajdonképpeni művészi kritériumát a tragédiában. Az igazság ilyen kritériumául csak az általánosság szolgálhat. Az igazságot akkor is el lehet hibázni, ha a különösségben a valósággal való egyezésre törekszenek; a különösségek helyes visszaadása semmire sem vezet, ha elhibázzák „a nem általános eszméjét."[16] Nagyon érdekes mármost, hogyan értelmezi Hurd Sophoklés és Euripidés ismert aristotelési összehasonlitását. Aristotelés hangsúlyozza, hogy Sophoklés olyanoknak ábrázolta az embereket, amilyeneknek lenniök kell, Euripidés olyanoknak, amilyenek valósággal. Az ellentét itt eszményités és realizmus (esetleg naturalizmus) között van; az alkotás mértéke az első esetben egy eszmény vagy kellés, a másodikban maga a valóság. Egyre megy, hogy Aristotelés e mondása esztétikailag adekvát módon fejezte-e ki a különbséget a két nagy tragikus költő között, mindenesetre Hurd olyanképpen értelmezi, hogy teljesen kikapcsol minden kellést. Két különböző fajta magatartást magával a realitással szemben hasonlít össze egymással. Az élet közepette álló, gyakorlatilag tapasztalt Sophoklés túlmegy az egyediség „szűk képzetén", minden jellemet kitágít „a nem teljes fogalmává", míg az élettől távolabb álló „filozófus Euripidés" az egyesre irányítja tekintetét, a „nemet az egyénbe" süllyeszti, aminek következtében jellemei „természetesek és igazak" lesznek ugyan, de némelykor nélkülözik azt „a magasabb hasonlóságot", amely a költői igazsághoz szükséges.[17]

Még világosabban látható itt, mint Diderotnál, hogy a XVIII. század esztétikája egyre határozottabban azon fáradozik, hogy túlmenjen az általánosság aristotelési kritérium-fogalmán; természetesen sohasem az Aristotelésszel való szakítás vagy felfogásának elvi bírálata formájában, hanem pusztán mint kísérlet igazi gondolatának értelmezésére. A nehézség, amely itt gondolatmene-

[15] Idézve I. m. 92. darab.
[16] I. m. 93. darab.
[17] I. h.

teikben újra meg újra látható, rövidre fogva abban van, hogy a tipikus fogalma, amelynek esztétikai megformulázásáért küzdenek, egyrészt valóban a közvetlen élet egyes jelenségeinek általánosítását jelenti, másrészt azonban, mihelyt nem az általánosítás folyamataként, hanem létező általánosságként fogják fel, a művészileg tipikust inkább elhomályosítja, mintsem megmagyarázza.

Itt már világosan jelentkezik, a szóban forgó szerzőkben persze messzemenően tudattalanul, a különbség a tudományos és az esztétikai visszatükrözés között. Mert minden további nélkül nyilvánvaló, hogy pl. a zoológia szempontjából egy egyes állat annál tipikusabb, minél közvetlenebbül láthatók rajta nemének valóságos általános jegyei. Ámde hogyan kell felfogni azt a „nemet", amelynek jobban megfelel Sophoklés *Elektrá*ja, mint Euripidésé? Hurd igen világosan érzi ezt a nehézséget részletelemzésében. Hangsúlyozza azt, amit Molièrenél a jellemzés elvont általánosságaként érez; Euripidésben az egyesnek túl nagy megközelítését bírálja. Amikor azonban ahhoz a ponthoz ér, hol a tipikusnak legigazabb megvalósítását látja, Sophoklés tragédiáihoz, akkor nem képes helyes kritikai ítéletét megfelelően helyes esztétikai elmélettel alátámasztani.

Ennek a kétértelműségnek forrása, éppúgy, mint Diderotnál, nyilvánvalóan abban van, hogy a nem fogalmát még nem fogják fel dialektikusan. Ameddig a nemet kizárólag az osztályozó, még nem evolucionista természettudomány értelmében veszik és változatlanul alkalmazzák az emberi nemre, addig nem gondolható dialektikus viszony az emberek mint egyének és az emberi nem között. Csak, mint fentebb láttuk, az első evolúciós tanok keletkezése, amelyet a társadalom szerkezetére és szerkezetváltozására vonatkozó, a francia forradalom tapasztalatai által elmélyített megismerések támogatnak, teremt itt gondolati alapot. Csupán e helyzet megvilágítására idézzük itt Balzac néhány megjegyzését, aki itt kifejezetten hivatkozik a Geoffroy de Saint Hilaire és Cuvier közötti vitára és ennek Goethe által való értékelésére: „A társadalmi állás véletleneknek van alávetve, amilyeneket a természet meg nem enged magának, mert a természet plusz társadalom eredménye. A társadalmi fajok leírása tehát legalább kétszeresét tette ki az állati fajok leírásának, még ha ti. csupán a két nemre voltak is tekintettel. Végre is kevés dráma játszódik le az állatok között; sohasem támad zavar közöttük, kölcsönösen üldözik egymást, ez minden. Persze az emberek is kölcsönösen üldözik egymást, de többé vagy kevésbé nagy intelligenciájuk igen jelentékenyen bonyolultabbá teszi a küzdelmet... Így bizonyos,

hogy a szatócs olykor Franciaország pairje lesz, a nemesember pedig néha az utolsó társadalmi sorba süllyed vissza."[18] Mivel Hurdnek nem volt és nem is lehetett efféle dialektikus fogalma a nem és az egyén közötti viszonyról, azért neki is az általánosság régi fogalmánál kellett menedéket keresnie, anélkül, hogy képes lett volna ezt a fogalmat az esztétika sajátos problémáira megfelelően specifikálni. Az általánosság fogalmának e tudattalanul megkettőzött használatából — hogy ti. tudatosan használják elméleti-tudományos jelentésben, ösztönösen pedig, minden konkrét alkalmazásban, sejtelmes-esztétikai jelentésben — ez a fogalom ingadozó, nehezen felfogható többértelműséget kap.

Lessing kiváló elméleti érzékére vall, hogy az itt felmerülő nehézséget világosan felfogta és kíméletlen nyíltsággal kifejezte. Diderothoz és kiváltképp Hurdhöz írt kommentárjai azt bizonyítják, hogy konkrét elemzéseikkel hosszú útszakaszokon egészen egyetért. Ha azonban összefoglalja a vitát, akkor rendkívül érdekes és fontos megállapításhoz jut: „Az *általános* szót itt nyilván kettős és egészen különböző jelentésben veszik. Az egyik, amelyben Hurd és Diderot tagadják a tragikus jellem általánosságát, nem ugyanaz, mint az, amelyben Hurd állítja azt." Lessing mármost a terminológia kétértelműségének bírálatát akként konkretizálja, hogy az általánosságot itt két gyökeresen különböző jelentésben használták. Először mint „túlzsúfolt jellemet", másodszor mint átlagot, mint „közönséges" jellemet. Igazat ad Hurdnek, hogy Aristotelés a második értelemben használta az általánosságot. (Világosan látható itt a filozófiai általánosság megtévesztő mozzanata az esztétika szempontjából. Aristotelés előfeltevéseiből kiindulva, elméletileg szükségszerű lehetett, hogy az „általánosság" kifejezés ezt az értelmet kapta, de lehetetlen, hogy komolyan azt gondolta volna, hogy a görög tragédiák hősei átlagemberek voltak.) Lessing joggal veti fel a kérdést a dráma jellemeire vonatkozóan: „Hogyan lehetséges, hogy egyszerre lehet *túlzsúfolt* és *közönséges?*"[19] De megelégszik annak a nehézségnek, annak az antinómiának e felmutatásával, amelyet az általánosság fogalma tartalmaz a dramaturgia (az esztétika) számára. Megoldást nem ad.

Ilyképpen ez a fontos vita a tipikusról, azaz a realista, a művészi alakítás központi irodalmi kérdéséről (Hurd az itt felmerülő elveket a festészetre is próbálja alkalmazni) egy feloldhatatlan

[18] Balzac, *Előszó az Emberi komédiához.*
[19] Lessing, *Hamburgische Dramaturgie.* 95. darab.

antinómia tiszta megállapításával végződik. Mert világos, hogy Diderot, Hurd és Lessing a típusalkotás törvényeit keresik, mégpedig, noha Hurd és Lessing szüntelenül Aristotelésre hivatkozik, a keletkező polgári társadalom specifikus feltételei között. Felismerik, hogy nem lehet szó a természet egyszerű utánzásáról, egyes vonásainak egyediségükben való lemásolásáról. Világosan látják tehát a művészi általánosítás szükségszerűségét. Ez a tendencia azonban, ha az általánosság fogalmaként rögzítik meg, a túlzsúfolt és az átlagos antinómiájába torkollik. Közeleső — és nem is egészen helytelen —, hogy itt esztétikai párhuzamát lássuk Kant elméleti antinómiáinak. Annál is inkább, mert az antinómika filozófiai alapja a két esetben ugyanaz: annak a különösre vonatkozó, a pusztán osztályozó természettudományok gyakorlatára támaszkodó fogalomalkotásnak csődje a korszak új problémáival szemben, az esztétikának amaz elméleti alapproblémájával szemben, amely a társadalmi fejlődést tolta az időszerűség előterébe. De a különbség mégis lényegesebb, mint a rokonság. Mert Kant az ő antinómiáit mint a „mi" megismerőképességünk határait rögzíti meg, míg Lessing — persze költői gyakorlatában, nem pedig elméleti megfontolásaiban — messze túlmegy ezeken az antinómiákon. Tellheim, Náthán, a barát, a herceg, Orsina stb. típusok a szó esztétikai értelmében, se nem átlagos, se nem túlzsúfolt jellemek. Mint költő, Lessing nagyon pontosan tudja, hogy a jellemek egysége lényeges (társadalmi és egyéni) meghatározásaiknak dialektikusan mozgalmas egysége. Az általánosítás abból keletkezik, hogy a társadalomnak bizonyos (különös) embereit hasonló erők mozgatják; ezért ismernek magukra és sorsukra Lessing drámáinak jellemeiben és meséiben; még akkor is, ha úgy látszik, hogy külsőleg közvetlenül semmi kapcsolatuk nincs ezekkel az alakokkal. Itt tehát egy *sui generis* általánosítással állunk szemben, amelynek elméletileg meghatározott kifejezését az általánosnak a tudományban és filozófiában kialakult és beigazolódott fogalma nem elősegíti, hanem akadályozza. Magát a problémát már rég érezték. Diderot, Hurd és Lessing azonban sokkal komolyabb gondolkodók voltak, semhogy a nehézségek elől a „je ne sais quoi" esztétikai irracionalizmusába menekültek volna, mint sok elődjük és kortársuk. Ezért olyan esztétikai kategóriát keresnek, amely az egyesen való túlmenést gondolatilag összekapcsolja a műalkotásban újra meg újra megvalósult, sajátos, konkrét általánosítással, amely a legmesszebbmenő általánosításnál sem hagyja el a művészet területét, ellenkezőleg, teljesíti legmélyebb követelményeit. Diderot és Hurd világosan érzik ezt a problémát; sőt Lessing tisztán fejezi ki problematikáját. Megoldást egyikük sem találhat, mert

gondolatapparátusukban a különös majdnem rokon értelemben használatos az egyediséggel, mert koruk elmélete, mint fentebb láttuk, még nagyon távol volt attól, hogy e kategória specifikus dialektikáját gondolatilag megragadja.

A döntő lépést azoktól a művészi sejtésektől, amelyek megoldhatatlan ellentmondásba jutnak az elméletileg megrögzített formavilággal, a problémának világos szemügyrevételéig Goethe tette meg, persze lezárt esztétikai rendszerezés nélkül. Lessing és Goethe között nincs túlságosan nagy időköz, annál erősebbek az életben és a gondolkodásban végbement átalakulások, amelyek kitöltik ezt az időszakaszt. Mindenekelőtt fontos, hogy Goethe életművének döntően jelentős része az a harc, amely a természetben uralkodó fejlődés tudományának kidolgozásáért folyt. Ellentétben Hegellel, akinek gondolkodását elsősorban a társadalmi problémák ösztönözték, a goethei dialektika keletkezésére a természettudományok új kérdésfeltevései és feleletei döntők. Goethe azonban egyúttal a klasszikus német filozófiának, a modern dialektikus módszer tudatossá válásának kortársa. Noha ebben egyik irányhoz sem csatlakozott, mégis Schillerrel való barátsága, *Az ítélőerő kritikájával* való megismerkedése, Schellinghez és Hegelhez való viszonya bizonyára igen sokat jelent arra nézve, hogy egy sajátos dialektikát alakítson ki gondolkodásában.

Ismeretes, hogy Goethe behatóan tanulmányozta *Az ítélőerő kritikáját*; ránk maradt a jegyzeteit, aláhúzásait stb. tartalmazó példány; nyílvánosan is igen érdekesen nyilatkozott erről a műről. Részletesen tárgyaltuk a maga helyén, hogyan reagált Schelling *Az ítélőerő kritikájára*. Goethe teljesen közönyösen megy el amellett, ami mérvadó volt Schelling számára, a diszkurzív és intuitív gondolkodás ellentéte mellett, ámbár az idevágó döntő helynek épp a legfontosabb mondatait idézi. Kant azonban puszta indítás az ő számára. Ami Kant szerint nem ragadható meg a „mi" gondolkodásunk (azaz objektív értelemben a metafizikai gondolkodás) eszközeivel, azt Goethe hosszú gyakorlatból régóta tudományosan megismerhetőnek tartja; ezért félig humorosan félretolja mind az intuíciót, amelynek nagyon is relatív értékét mint tapasztalt költő rég átlátta, mind az „isteni értelmet", s úgy tekinti Kant e nézeteit, mint eddigi természettudományos gyakorlatának filozófiai igazolását. „Miután", mondja Goethe összefoglalóan, „előbb tudattalanul és belső ösztönből törekedtem szüntelenül amaz ősképszerűre (Urphaenomen), tipikusra, sőt, miután sikerült természetszerű tárgyalását felépítenem, most semmi sem akadályozhatott meg engem

abban, hogy bátran vállaljam az *ész kalandját*, amint maga a königsbergi öreg nevezi."[20]

Mindenekelőtt tehát azt kell tisztáznunk, mit jelent ez az „ősképszerű, tipikus" Goethe számára. Elemzésünknek itt a klasszikus német filozófia általános meghasonlottságába és a különös goethei módszerbe kell ütköznie. Ismeretes és itt is többször érintettük, hogy a fő irány kísérlet volt arra, hogy a fejlődés gondolatát, amelyet a természetben felvetettek, a századforduló nagy tudományos felfedezései által filozófiailag megragadják. Magánál Goethénél igen korán lép fel ez a tendencia, eleinte persze meglehetősen csekély filozófiai tudatossággal, tisztán a gyakorlatra irányuló empirizmusként, amely természetesen egy ösztönös materializmusnak, egy spontán dialektikának sok elemét foglalta magában. A klasszikus filozófiával való érintkezés sokkal tudatosabbá teszi Goethe dialektikáját, mint ifjúkorában volt; teljes módszertani világosságra a dialektikus módszert illetően persze sohasem tett szert.

Ami Goethét elválasztja a korabeli filozófusoktól, az önkéntelen materializmusa. Ez újra meg újra előtör az idealistákkal szemben, így már első, az ősjelenségről Schillerrel folytatott beszélgetésében. Schiller azt mondja: „Ez nem tapasztalat, ez eszme!" Ez majdnem szakításhoz vezetett közöttük és csupán Schiller ügyes diplomáciájának sikerült ismét barátságos útra terelni a beszélgetést.[21] Másrészt a dialektikának azok az oldalai, amelyeknek felismerése lényegileg társadalmi eredetű volt, ha bebizonyult is, hogy természeti jelenségekre szintén alkalmazhatók, többé vagy kevésbé mindig idegenek maradtak Goethétől. Mint gondolkodó Goethe sohasem vonta le a filozófiai következtetéseket az ő életébe eső nagy társadalmi átalakulásokból. (Költői gyakorlata természetesen lényegileg más arculatot mutat.) Ezt a helyzetet talán legkönnyebben a kategóriák egy hierarchiájával lehet illusztrálni, amelyet Goethe a *Kiegészítések a színelmélethez*-ben adott közre; ebből világosan kitűnik, hogy a természet dialektikáját — ismét: mint gondolkodó és nem mint költő — közvetlenül az emberre mint egyénre, nem pedig mint társadalmi lényre vonatkoztatja. Goethe a legfontosabb dialektikus kategóriák emelkedő sorát ilyen sorrendben látja: „Véletlen, mechanikai, fizikai, kémiai, szerves, pszichikai, etikai, vallási, zseniális."[22] Hogy ez nem volt véletlen aforizma, hanem

[20] Goethe, *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen: Anschauende Urteilskraft.*

[21] Goethe, *Annalen.* Jahr 1794.

[22] Goethe, *Nachträge zur Farbenlehre* 31. 1.

dialektikájának ösztönös fővonala, azt elméleti írásainak sok helyével lehetne bizonyítani; itt csupán a „színek érzéki-erkölcsi hatására" utalunk a *Színelmélet*ben. Mindebben megjelenik a goethei dialektika döntő korlátja: a társadalmi tartalmak és formák elhanyagolásának az a következménye, hogy benne szinte teljesen hiányzik az ugrás mozzanata. A teoretikus Goethének nem a tematikájáról van itt szó; ha nem gondolunk egyáltalában költészetének társadalmilag is oly gazdag világára, irodalmi, művészi és esztétikai írásai egészen világosan mutatják, hogy itt nem az érdeklődés hiányáról van szó bizonyos témakörrel szemben. Elsődleges inkább gondolat- és érzelemvilágának egy alaptendenciája, amely a dialektikus fejlődést mind objektív, mind szubjektív tekintetben lelkesen fogadja és termékenyen alakítja ugyan ki, de mély ellenszenvet mutat minden „katasztrófával", minden „erőszakos" átmenettel szemben. Tevékenységének történelmi helyzetében ebből az egyoldalú tájékozódásból is jelentős eredmények fakadnak; így az, hogy elvetette Cuviert, bizonyára ennek katasztrófa-elméletével is kapcsolatos; így abból az ellenszenvből, amelyet összeütközéseknek tisztán tragikus megoldásával szemben érzett, a tragikusnak új típusa támad a *Faust*ban. De ha módszerének teljességét tekintjük, ezek a mozzanatok mint a dialektika fontos korlátja mutatkoznak benne.

Ha most azt nézzük, milyen hatással voltak Goethe e világnézeti tendenciái az ő alkotó tevékenységére, akkor vitathatatlan, hogy ilyen gazdag, mozgalmas, folyton fejlődő és egyúttal jól elrendezett világkép csak előmozdíthatta művészi alkotó tevékenységét; az itt keletkező kölcsönös viszonyok vizsgálata azonban kívül esik e munka keretén. Sokkal bonyolultabb és problematikusabb e tendenciák hatása a természettudományok területén. Kétségtelen ugyan, hogy Goethe úttörő szerepe a természettudományok sok területén szorosan összefügg élő dialektikus nézeteivel. Nekik köszönheti, hogy olyan gyakran szakíthatott minden fajta sematizmussal, metafizikával, hogy képes volt új jelenségeket felfedezni, igaz dialektikájukban értelmezni stb. Világnézetének ugyanezen konkrét és specifikus jellegéből azonban egyúttal egy antropologizáló tendencia is következik, amely különösen — élete tudományos főművének szánt — *Színelmélet*ében jut kifejezésre. Megnyilatkozik ez a tendencia a Newtonnal folytatott szenvedélyes polémiában, abban, hogy élte végéig idegenkedett a matematikának a természettudományokban való használatától, abban, hogy félt túlmenni a közvetlen, érzékileg megélhető jelenségeken, ami mikroszkópokkal és teleszkópokkal szemben érzett ellenszenvéhez vezetett, nem is szólva Newton prizmájáról. E helyütt csupán

nyílt, minden diplomácia nélkül megfogalmazott hitvallomását idézzük Zelterhez írt egyik leveléből: „Itt egy fent már érintett, az egész természetkutatásban nagyon figyelemreméltó szemléléstípus lép fel. Az ember önmagában, amennyiben egészséges érzékeit használja, a legnagyobb és legpontosabb fizikai készülék, amely lehetséges. S az újabb fizikának épp az a legnagyobb szerencsétlensége, hogy a kísérleteket mintegy elválasztották az embertől s csak abban ismerik fel a természetet, amit mesterséges műszerek mutatnak, sőt ezáltal akarják korlátozni és bizonyítani azt, amit a természet teljesíteni képes. Ugyanígy vagyunk a számítással. Sok minden igaz, amit nem lehet kiszámítani, éppígy sok olyasmi is, amit nem lehet kísérlettel kimutatni. De hiszen ezért áll oly magasan az ember, hogy benne fejeződjék ki az, ami egyébként kifejezhetetlen. Hát mi egy húr és minden mechanikai felosztása a muzsikus füléhez képest? Sőt azt lehet mondani: mik maguk a természet elemi jelenségei az emberhez képest, akinek előbb fékeznie és módosítani kell valamennyiüket, hogy némiképp magához hasonlíthassa?"[23]

Ez a tendencia uralkodik Goethe természetszemléletének alapelveiben és ennek módszerét — habár jelentős és progresszív vívmányokat mutat fel sok kérdésben — a természetfilozófia történetének álláspontjáról nagy utóvédharccá változtatja. A természetfilozófia fejlődése a renaissance óta az antropologizáló és dezantropologizáló irányok állandó harca. Hobbesnak Baconen való túlmenése, amelyet Marx részletesen jellemez,[24] a materializmuson belül is mutatja ezt a fejlődést. Az antropomorfizmusnak látszólagos, történelmi-relatív jogosultsága abból származik, hogy bizonyos esetekben egy dialektika elvét képviselte a metafizikával szemben; így Goethe harcában a Linné vagy Cuvier pusztán klasszifikáló módszere ellen. Általánosságban azonban ez a tendencia egyszerű tudományos elmaradottság a természettudományok gyors fellendüléséhez képest, épp matematikai és egzakt-kísérleti alapon. Goethe álláspontjának bonyolultsága azon nyugszik, hogy nem képviseli ezt a módszert tisztán, végső következményeiben, mint pl. annak idején Fludd Keplerrel vagy Gassendival szemben, mint sok reakciós-romantikus természetfilozófus Goethe kortársai közül, hogy ellenkezőleg nem egy területen fontos eredményeket ér el, amelyeknek jelentősége egészen független antropomorfizmusától, noha ez mint alapvető világnézet igen gyakran nyomot

[23] *Goethe levele Zelterhez.* 1802. VI. 22-én.

[24] Marx, *Ökonómiai-filozófiai kéziratok.* MEGA. I. 3. Berlin 1932. 303. l.

hagy módszerén. S még módszertani megfontolásaira vonatkozóan is megállapítható ez a — sokszorosan ingadozó — kettős vonal. Az a híres mondás, hogy a természet „elnémul a kínpadon"[25] (azaz egy matematikai vagy egzakt-kísérleti, az emberi érzékiségen túlmenő eljárás alkalmazásában), egészen világosan mutatja gondolkodásának általunk vázolt irányát. Emellett azonban sűrűn találhatók olyan magyarázatok, amelyek bizonyítják, amit gyakorlatának sok eredménye amugyis mutat, hogy a valósághoz való tudományos beállításról ugyancsak egészen világos nézetei voltak. Itt is csak egy példát idézünk: „A tudományok egészben mindig eltávolodnak az élettől és csak kerülő úton térnek újra vissza hozzá. Mert tulajdonképp az élet kompendiumai; a külső és belső tapasztalatokat az általánosba, egy összefüggésbe hozzák."[26]

Ennek a goethei természetszemléletnek egyik, számunkra fontos sajátossága: közeli és benső viszonya esztétikájához. Ezt azonban nem szabad összetéveszteni Schellingnek és Novalisnak látszólag hasonló törekvéseivel. Ezek a gondolkodók elvont analógiákkal dolgoztak a művészi alkotás folyamata vagy a művész és a természet között, ezzel pedig teljesen misztifikálták a természetet, törvényeit stb. Goethe mint zseniális megfigyelő, mint igaz összefüggések szenvedélyes keresője közeledik a természethez. Mélyen érzi, hogy az ember egyazon természettel áll szemben, akár a művészetben, akár a tudományban tevékenykedik: mind a két esetben igyekszik a természet igazságát, jelenségeinek igaz lényegét ellesni, s amit így megszerzett, megfelelően kifejezni. Goethe antropomorfizmusa, amely mint tisztán tudományos metodika gyengeség, esztétikai elméletének és gyakorlatának roppant előmozdítója: a műalkotás, a művészi tevékenység, a kettőnek kategóriái hatalmas természetösszefüggésben jelennek meg, tőle kapják tartalmukat, úgyhogy a művészi formák Goethénél egyrészt megőrzik sajátos-esztétikai jellegüket és sohasem válnak „nem-igazi" megismerésformákká, másrészt sohasem nyernek hamis önállóságot a tartalommal szemben. Ezért mondhatja Goethe az esztétika központi problémájáról: „A szép titkos természettörvények megnyilvánulása, amelyek annak megjelenése nélkül örökre rejtve maradtak volna előttünk."[27] S ezt a mondást tovább konkretizálva, azt mondja: „A széphez szükség van egy törvényre, amely megjelenik."[28]

[25] Goethe, *Sprüche in Prosa. Über Naturwissenschaft.* V. rész.
[26] I. m. III. rész.
[27] I. m. *Maximen und Reflexionen.* III. rész,
[28] I. m. *Über Naturwissenschaft.* V. rész.

Fejtegetésünk szempontjából nem döntő, hogy a módszernek ez az egysége Goethe esztétikájában és természetfilozófiájában miként vált gátló mozzanattá az utóbbiban. Fontos csak annak a megállapítása, hogyan hat ki a kerülőút a természetfilozófián át a goethei esztétika felépítésére és módszerére. Goethe egészen világosan és félreérthetetlenül beszél erről a kérdésről az *Anyag a színelmélet történetéhez* című munkájában. Részletesen leírja, hogy a festészethez való viszonyában egyre nyilvánvalóbb lett számára, hogy a színezés kérdésében a vélemények teljes anarchiája uralkodik, senki sem képes valami tárgyilagost mondani a művészet e fontos munkaterületének esztétikai alapelveiről. Az itt keletkező problémák adják neki az ösztönzést a színek, színviszonyok stb. egész komplexumának tudományos vizsgálatára: „Beláttam ugyanis végül, hogy a színekhez mint fizikai jelenségekhez előbb a természet felől kell hozzáférkőzni, ha a művészetre való tekintettel akarunk valamit megtudni róluk."[29] Ez a szándék érteti csak meg, hogy Goethe kereken elutasítja a newtoni módszert, a matematika minden alkalmazását optikai problémákra, ellenben a színelmélet egyik fontos alkatrészének tekinti pl. a kelmefestés technikájának tapasztalatait. Ugyancsak nagyon határozottan kimondja, hogy nem csupán esztétikai impulzusról van szó, hanem ellenkezőleg, az egész színelméletet a színezés esztétikájának tudományos megalapozásába akarja torkolltatni. „S ekképpen" fejti ki Goethe, „szinte anélkül, hogy magam is észrevettem volna, idegen területre jutottam, a költészettől a képzőművészethez, ettől a természetkutatáshoz mentem át, s aminek csak segédeszköznek kellene lennie, most mint cél ösztökélt. De miután elég sokáig időztem ezekben az idegen régiókban, szerencsésen megtaláltam az utat visszafelé a művészethez a fiziológiai színek által s erkölcsi és esztétikai hatásuk által általában."[30]

Az esztétikai és természetfilozófiai szempontoknak ez az annyira benső kölcsönhatása jellemző Goethe egész alkotására. E helyütt azokra a mozzanatokra kell összpontosítanunk magunkat, amelyek megvilágítják az általunk tárgyalt problémát. Itt azonban mindjárt — bizonyítékául annak, mennyire központi helyet foglal el az esztétikának és a természetfilozófiának ez az összefontsága Goethe világképében — egy problémakomplexumra bukkanunk, amely mind tartalmilag, mind formailag, mind világnézetileg, mind módszertanilag elméletének és gyakorlatának központjában

[29] Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre. Konfession des Verfassers.*

[30] I. h.

áll : az ősjelenségre. Goethe a *Színelmélet*ben világos meghatározást ad arról, hogyan fogja fel az ősjelenséget : „Ha ellenben a fizikus el tud jutni annak megismeréséhez, amit mi *ősjelenségnek* (Urphaenomen) neveztünk, akkor biztonságban van, s vele együtt a filozófus is. A fizikus : mert meggyőződik arról, hogy tudománya határaihoz ért, hogy azon az empirikus magaslaton van, ahol visszafelé át tudja tekinteni a tapasztalat minden fokát, s előre be tud tekinteni az elmélet birodalmába, ha nem tud is belépni ebbe. A filozófus biztonságban van : mert átvesz a fizikus kezéből valami végsőt, ami nála most első lesz."[31] Ha ezt a meghatározást kiegészítjük azzal a filozófiai konkretizálással, amelyet Hegel adott egy Goethéhez intézett levélben, s Goethe egyetértett vele, akkor az ősjelenség annyira világosan áll előttünk, amennyire e fejtegetések sajátos céljaira szükséges. Hegel azt írja : „De szabad-e... most arról is beszélnem, hogy az ekként kiemelt ősjelenségnek különös érdekessége van számunkra, filozófusok számára : nevezetesen az ilyen preparátumot — Excellenciád engedelmével — egyenest hasznára fordíthatjuk a filozófiának! — Ha ugyanis eleinte osztrigaszerű, szürke vagy egészen fekete — ahogy Ön akarja — abszolútumunkat végül mégis a levegő és a fény felé tereltük, úgyhogy erre vágyakozik, most ablakhelyekre van szükségünk, hogy egészen napfényre hozzuk ; árnyékképeink gőzzé párolognának, ha úgy egyenest az ellenálló világ tarka, zavaros társaságába akarnók helyezni. Itt azután kiválóan hasznunkra válik Excellenciád ősjelensége ; ebben a félhomályban, amely szellemi és felfogható egyszerűségénél fogva, látható vagy megfogható érzékiségénél fogva, köszönti egymást a két világ, a mi zavaros elemünk (unser Abstruses) és a megjelenő lét."[32]

Mind a goethei meghatározásból, mind Hegel filozófiai kommentárjából kitűnik, hogy az ősjelenség mint filozófiai kategória pontosan a különösség birodalmába esik. Mind a kettő hangsúlyozza a közbeeső helyet, amelyet az általános és az egyes között elfoglal, összekötő szerepét, közvetítő funkcióját a két szélsőség között. Persze mindjárt feltűnik mint e goethei állásfoglalás fontos sajátossága, hogy az ősjelenség, minden közvetítő szerepe mellett, hangsúlyozottan viszonylag nagyon önálló, határozottan sajátmagára támaszkodik, ami természetesen nem szünteti meg, hanem még inkább erősíti a különösség jellegét. A természetkutatás goethei módszerére jellemző mármost, hogy az általánosság, amely felé az

[31] Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil.* 720. l.

[32] Közölve Goethe, *Nachträge zur Farbenlehre: Neueste aufmunternde Aufnahme.*

ősjelenségnek közvetítenie kell, nála nem esik többé a természettudományon belül, hanem már a filozófiához tartozik; teljesen megfelel a tudományos szemlélet goethei koncepciójának, hogy ezt a szemléletet az ekként meghatározott különösbe torkoltatja. Hegel ellenben materiális segítséget keres és talál az ősjelenségben természetfilozófiai elgondolása számára, mert a természetfilozófiának az egyes természettudományok összes problémáit olyan általánosság magaslatára kell emelnie, amely egyszerre tudományos és filozófiai jellegű (a mai álláspontról mind a két nézet pusztán kora által meghatározottnak, meghaladottnak tűnik. Világos, hogy egyetlen tudománynak sem lehet szándéka megállni saját területén, még olyan jellegzetes különösségnél sem, hanem törekednie kell az általánossághoz hatolni előre, függetlenül attól, nem található-e még magasabb, átfogóbb tudományos általánosság; ezzel a különösség viszonylagossága is nagyobb hangsúlyt kap, mint Goethénél, az abszolútum viszonylagossága nagyobbat, mint Hegelnél).

A legfontosabbak ama mozzanatok közül, amelyek tudományosan meghaladott kategóriává teszik az ősjelenséget, erősítik viszonyát az esztétikához. Maga Goethe éppenséggel az esztétika, a poétika elméleti és gyakorlati alapját látta az ősjelenségben. Az objektív változatlan természettörvényekben, amelyeknek lényegét azonban elválaszthatatlannak fogja fel az ember lényegétől, látja a természet és művészet e közös mozzanatát. A *Mondások prózában* címen összegyűjtött aforizmái ugyancsak az ősjelenségről szólnak, s ő azonnal hozzáfűzi: „Az igazi közvetítő a művészet. Művészetről beszélni annyi, mint a közvetítőt közvetíteni akarni, s mégis sok pompás dolog fakadt ebből számunkra."[33] Éppígy nem véletlen, hogy Goethe azt, amit az ősjelenségre vonatkozó felfedezéseiben a leglényegesebbnek tart, nemcsak tudományosan rögzíti meg, hanem költőileg is alakítja. Gondoljunk olyan költeményekre, mint *A növények metamorfózisa*. S ugyancsak nem véletlen, hanem ellenkezőleg, Goethe módszertanának legmélyebb megnyilvánulása, hogy ez a költemény a növényi ősjelenség költői ábrázolásával elválaszthatatlanul összekapcsolja egy másik, emberi ősjelenségnek, a szerelmesek emberi közösségének formálását. A természet ősjelenségeinek és az emberek legfontosabb, legtipikusabb sorsainak hasonló összekapcsoltságát megtaláljuk Goethe legfontosabb költeményeinek és prózai műveinek egész sorában. (Gondoljunk a *Wahlverwandtschaften*re.) A természet törvényei, amelyek Goethénél ilyen konkrét különös formákban jelennek meg, egyúttal az emberi élet döntő mozgató erői. „A törvény, amely szerint útra indultál. . ."

[33] Goethe, *Sprüche in Prosa. Nachträgliches.*

(Das Gesetz, wonach du angetreten. . .), mondja rendkívül jellegzetes módon.

Bármilyen problematikus tehát az antropologizáló módszer a természettudományok szempontjából, Goethe költészetének páratlan voltára rendkívül termékeny. Talán soha nem volt költő, akinek számára az élettartalomnak, az élmények tartalmának életben, tudományban és költészetben való egységessége olyan határozottan minden lépés vezércsillaga lett volna, mint az ő számára. Ha teszem Diderotval szemben a művészet öntörvényűségének szószólója, ha a természet egyes és közvetlen megjelenésmódjaitól megtagadja azt a jogot, hogy a művészi alakítás kritériumaiként szerepeljenek, akkor nem annyira a művészetet védelmezi a természettel szemben, mint inkább az össztermészet egy speciális részének életjogait olyan kísérletek ellen, amelyek más részekkel akarják őket mechanikusan egyenlővé tenni. De ezzel kapcsolatban azt sem szabad elfelejteni, hogy Goethe az általános totalitást ilyen természeti folyamatnak fogja ugyan fel, s itt nincs annyira tekintettel a társadalmi-történelmi komponensekre, mint Hegel; részletkidolgozásokban ellenben, amelyek a művészet egy konkrét területét akarják meghatározni, finom érzékkel veszi ezeket is figyelembe; gondoljunk pl. az epikainak és drámainak a rapszódosz és a mimusz magatartásmódjából való levezetésére.

Problémánk tisztázása céljából vázolnunk kellett röviden Goethe természetfilozófiájának és esztétikájának e közös alapelveit, hogy mindjárt nyilvánvalóvá legyen, miért és hogyan látta meg — elsőként — a különösségben az esztétikai szféra központi felépítési kategóriáját. Munkamódszerének jellege mellett magától értetődik, hogy sohasem dolgozta ki rendszeresen ezt a gondolatot, de központi gondolatai erről félreérthetetlenül tiszta képét adják e felfogásának. Kezdjük saját alkotásmódszerének a Schillerével való ismeretes szembeállításával: „Nagy különbség, vajon a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli-e az általánost. Az első eljárásból keletkezik az allegória, amelyben a különös csak példa, az általánosnak példája; a második azonban tulajdonképp a költészet természete; valami különöst fejez ki, anélkül hogy az általánosra gondolna, vagy reá utalna. Aki mármost elevenen megragadja ezt a különöst, egyúttal megkapja az általánost is, anélkül, hogy észrevenné, vagy csak később veszi észre."[34] Ha Goethe itt a tökéletes művészet döntő alapelveit védelmezi olyan problematikus zsenivel szemben, mint Schiller, más helyen megtaláljuk ugyanennek a gondolatnak egészen

[34] I. m. *Maximen und Reflexionen*. III. rész.

polémia nélküli kifejezését, ezúttal azonban mint szükségszerű következményét a goethei dialektikának: „Az élő egység alaptulajdonsága: szétválni, egyesülni, az általánosba merülni, a különösben megmaradni, megváltozni, specifikálódni s ahogyan az élő megmutatkozik ezer feltétel között, fellépni és eltűnni, megkeményedni és elolvadni, megmerevedni és folyékonnyá válni, kiterjeszkedni és összehúzódni. Mivel mármost mindezek a hatások ugyanabban a pillanatban egyszerre mennek végbe, azért mindmegannyi ugyanabban az időben következhetik be. Keletkezés és elmúlás, létrehozás és megsemmisítés, születés és halál, öröm és bánat, minden össze-vissza hat ugyanabban az értelemben és mértékben; innen van, hogy a legkülönösebb is, ami megesik, mindig mint a legáltalánosabbnak képe és hasonlata lép fel."[35] Csak ezen az alapon fejezheti ki Goethe világosan a különösségnek az általánossághoz való viszonyát: „Az általános és különös egybeesnek; a különös a különböző feltételek között megjelenő általános."[36] Vagy némileg másként fogalmazva: „A különöst mindig legyőzi az általános; az általános örökösen kénytelen engedni a különösnek."[37]

Bármilyen egyértelműen fejezik is ki ezek a nyilatkozatok a goethei esztétika elvi alapjait, mégis ki kell egészíteni őket más oldalakról is, hogy valóban felhasználhassuk az újonnan felfedezett területet az esztétikai visszatükrözés elmélete számára. Goethe új felfogása a különösség központi helyéről az esztétika kategóriarendszerében a legszorosabban kapcsolatos azzal a tanításával, hogy a tartalomnak elsőbbsége van a formával szemben, mégpedig mind szubjektív, mind objektív oldalról. Az objektivitás álláspontjáról gyakran fejezte ezt ki Goethe. Csak egy jellemző mondatot idézek: „Nem lehet eléggé ismételni: a költő is, a képzőművész is mindenekelőtt ügyeljen arra, vajon az a tárgy, amelyet fel akar dolgozni, olyan természetű-e, hogy változatos, teljes, kielégítő mű válhatik belőle. Ha ezt elmulasztják, minden egyéb igyekezetük teljesen hasztalan: versmérték és rím, ecsetvonás és vésőütés hiábavaló tékozlás; sőt ha mesteri kivitel néhány pillanatra meg is tudná vesztegetni a szellemes szemlélőt, mégis csakhamar megérzi majd a szellemtelenséget, amely baja minden hamisnak."[38] Ez a nézet határozza meg Goethe minden vizsgálódását a művészi szubjektivitásra, a valóság esztétikai visszatükrözésének valóban

[35] I. m. *Über Naturwissenschaft.* III. rész.
[36] I. h.
[37] I. m. *Maximen und Reflexionen.* II. rész,
[38] Goethe, *Episches. Naturphilosophie.*

termékeny jellegére vonatkozóan — még ha nem emeli is ki kifejezetten ezt a szempontot.

Ismeretes, milyen lelkesen és élénken reagált Goethe Heinroth bírálatára, amely „tárgyias gondolkodást"[39] tulajdonított neki. Goethe maga kiegészíti ezt az elméleti és esztétikai alanyhoz forduló követelményt az „egzakt érzéki fantáziával"[40] és fejtegetéseiben elutasít minden mesterséges idealista hierarchiát az ún. felső és alsó megismerőerők között. Itt határozottan érvényesül Goethe spontán materializmusa korának filozófiai idealistáival szemben. Ezek, Hegel is, az idealista hagyományokból átveszik az úgynevezett felső és alsó megismerőképességek ilyen hierarchiáját, működtetik a „megfelelőket" a tudományban és a művészetben, s ezzel a művészetet szükségképp mint tökéletlen megismerést illesztik be a mindenkori rendszerbe. (A művészet mint a szemlélet szférája Hegelnél, aki világosan hangsúlyozza a képzetnek és a fogalomnak, a vallás és a filozófia szférájának fölényét.) Ezzel szemben Goethe számára az életben, a tudományban és a művészetben egyaránt az egész ember, minden lelki képességének latbavetésével, az objektív valóság befogadásának és reprodukciójának szükségszerű szubjektuma.

A szubjektumnak ilyen materialista felfogása szorosan kapcsolatos azzal a goethei koncepcióval, amely a tartalomnak elsődlegességet tulajdonít a művészetben. Nagyon jellemző, hogy a fent idézett megállapítást a tárgyias gondolkodásról közvetlenül kiegészíti a tárgyias költészet elméletével. Itt Goethe jellemző módon költői gyakorlatának három nagy motívumát emeli ki. Először „bizonyos nagy motívumokat, legendákat, ősrégi-történeti hagyományokat", másodszor az alkalmi költeményre vonatkozó elméletét és gyakorlatát, harmadszor szüntelen törekvését a francia forradalom problémáinak költői feldolgozására. Három látszólag teljesen különnemű komplexum. Ha azonban közelebbről tekintjük őket, akkor a közösség, amelyet Goethe gondolt, abban nyilatkozik meg, hogy mindezekben az esetekben kiemeli a költői tárgyak nagy komplexumait, amelyeknek egyrészt egyszeri, az érzéki egyéniségig elhatárolt jellegük van, másrészt és egyúttal döntő főtendenciákat fognak át a költő és kora életében, megtestesítik legáltalánosabb meghatározásaikat, amelyek tehát, logikailag megformulázva, különösségek. A látszólag szubjektívabb és legegyénibb problémakomplexumra, az alkalmi költeményre vonatkozóan Goethe ezt egészen egyértelműen fejezi ki: „A fentiekből magyarázható

[39] Goethe *Bedeutende Förderung durch ein einziges geistreiches Wort.*
[40] Goethe, *Über Stiedenroths Psychologie.*

alkalmi költeményekre való hajlamom is; minden különös lelki állapotom ellenállhatatlanul írásra ösztönzött. S így hát dalaimon észre is lehet venni, hogy mindegyiknek valami sajátos alapja van, mindegyikben egy többé vagy kevésbé jelentős gyümölcsnek valamilyen magva rejlik; ezért nem is dalolták több évig, különösen a határozott jellegűeket nem, mert ezek megkövetelik az előadótól, hogy általánosan közömbös állapotából különös idegen szemléletbe és hangulatba helyezkedjék át. . ."[41] Érdekes, hogy a továbbiakban Goethe megrovólag kiemeli a „sóvárgó tartalmú versszakok" nagyobb népszerűségét mint olyan költői alkotásokét, amelyek az általánosságba és egyúttal a puszta szubjektivitásba vesznek, ellentétben alkalmi költeményeinek kristályos objektivitásával és különösségével.

Még plasztikusabban érvényesül Goethe e beállítottsága ennek az írásnak befejező fejtegetéseiben. Beszél a „levezetés" elvéről, mégpedig — ismét jellemzően — mind a tudományos, mind a művészi munkában: „Nem nyugszom addig, amíg nem találok egy pregnáns vonást, amelyből sokféle levezethető, vagy inkább, amely önként magából sokfélét hoz létre és nyújt felém, mert hiszen óvatosan és híven járok el a keresésben és a befogadásban."[42] Itt többről van szó, mint szubjektív értelemben bevált munkatechnikáról. Goethe leírja itt azt a folyamatot, amelyben az igazi művész megragadja a szimbolizálás igazi esztétikai központját a tervezett műben: azt a különöst, amely az egyediségnek és az általánosságnak a témában foglalt minden szükségszerű mozzanatát képes könnyedén maga köré csoportosítani, önmagával és egymással szerves kapcsolatba hozni. A termékeny tárgy, amelyről Goethe újra meg újra beszél, épp általánosabb, mint az alkotást közvetlenül kiváltó ok, az egyes élmény, ámde nem az eszmetartalom, gondolati általánosságában felfogva, hanem épp az a különös, amelyben egyesül mind a két szélsőség, amelyből — ha helyesen ragadjuk meg — „le lehet vezetni" az eszmetartalomnak valamennyi egyes elemét (részletét), s éppúgy minden általános mozzanatát a fenti goethei értelemben.

Hogy milyen messzemenő következmények folyhatnak ebből a nézőpontból, talán a legvilágosabban látható Goethének abból a levélbeli kritikájából, amelyet Schiller *Ibykus darvai* című költeményéről írt. Goethe itt abból az egyszerű természeti tényből indul ki, hogy a darvak vándormadarak. Ebből a különösségből „levezetve" minden művészi következményt, Schillernek a megoldás

[41] Goethe, *Bedeutende Förderung durch ein einziges geistreiches Wort.*
[42] I. h.

olyan irányát mutatja kompozíciója számára, amelyben minden mesterségesen kényszeredett (az esetlegesen egyedi ugyanazoknak a darvaknak megjelenésében, az elvont általános a nyers véletlen és a morális logika összekapcsolásában) magától kiesik s a morális problémával immár szervesen összekötött természeti jelenségben véletlen és szükségszerűség könnyedén helyes arányban egyesülnek. Schiller elismeri Goethének írt válaszában, hogy nem ismerve a természeti tényeket, nem látta, milyen hasznát „lehet venni ennek a természeti jelenségnek. Igyekszem majd nagyobb szélességet és fontosságot adni ezeknek a darvaknak, hiszen ők a sors hősei."[43] Schiller és Goethe levelezése sok példát mutat e módszer alkalmazására, habár akkor még túlnyomóan a „különös" műszó határozott használata nélkül. (Nincs kizárva, hogy terminológiai tekintetben itt Hegel — és talán Schelling — hatott Goethére, noha tárgyilag ebben a tekintetben Goethe sokkal messzebb ment és sokkal határozottabban vonta le az esztétikai következményeket, mint ezek a filozófusok.)

Mindenesetre azt látjuk, hogy az öreg Goethe már pontos és következetes módon használja ezeket a kategóriákat. Ha Goethe azt írja egyik, Zelterhez intézett levelében, hogy a különösség a költészet tulajdonképpeni formája, akkor itt éppoly élesen hangsúlyozza az egyessel való ellentétet, mint ahogy az idézett összehasonlításban, amelyben saját alkotó tevékenységét összeveti Schillerével, az általánoshoz való helyes, dialektikus-ellentmondásos viszonyt emelte ki. A Zelterhez intézett levélbeli fejtegetések abba a nagy komplexumba tartoznak, amelyben elutasítja a romantikus művészetet és esztétikát. Goethe azt írja: „Ezért is kétségbe ejt egy féltucat fiatalabb költői talentum, aki minden rendkívüli tehetsége mellett aligha fog sok olyast alkotni, ami örömet szerezhet nekem. Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano és mások folyton-folyvást dolgoznak és írnak. De minden teljesen formátlanná és jellegnélkülivé fajul náluk. Senki sem akarja megérteni, hogy a természet és művészet legfőbb és egyetlen művelete a formálás, és az alakban a specifikáció, hogy minden valami különössé, jelentőssé váljék, az legyen és az maradjon. Az nem művészet, hogy az ember egyéni kényelme szerint humorosan szabadjára engedi tehetségét..."[44] Eckermannal folytatott egyik beszélgetésében is kiemeli a különösséget mint az irodalom tulajdonképpeni életelemét, egyszersmind élesen elhatárolja a puszta egyestől és hangsúlyozza a helyes viszonyt az általánoshoz: „„Jól tudom',

[43] *Goethe Schillerhez.* 1797. VIII. 22-23-án. *Schiller Goethéhez.* 1797. VIII. 30-án.

[44] *Goethe Zelterhez.* 1808. X. 30-án.

mondta Goethe, ‚hogy nehéz dolog, de a különösnek felfogása és ábrázolása a tulajdonképpeni élete is a művészetnek. És azután: Amíg az általánosban tartjuk magunkat, ezt mindenki utánunk csinálhatja; de a különöst senki sem csinálja utánunk. Miért? Mert a többiek nem élték meg. Attól sem kell félni, hogy a különös nem talál visszhangra. Minden jellemnek, bármilyen sajátos is, és minden ábrázolandó tárgynak, a kőtől föl egészen az emberig, van általánossága; mert minden megismétlődik s nincs olyan dolog a világon, amely csak egyszer léteznék.'"[45] Sőt Riemer megőrizte Goethének egy mondását, amelyben az egyediség elutasításának határozottan elméleti jellege van; aki ismeri Goethe felfogását az egyén és a nem viszonyáról, nem talál semmi feltűnőt ebben az éles formulázásban, különösen ha meggondoljuk, hogy a költészet alkotta egyéniségek az ő világnézetének és esztétikailag megfelelően a különöst képviselik, a típust és nem az egyest. Azt olvassuk Riemernél: „Nincsenek egyének. Minden individuum egyben genus: ti. ez az egyén vagy amaz, amelyiket akarod, egy egész nem képviselője. A természet nem *egyetlen* egyest teremt. A természet *egyetlen*, egy, de az egyes gyakran sokaságban, végtelen nagy számban fordul elő."[46]

Az ilyen helyek világítják meg a gyakori formulázásokat a *Mondások prózában* című gyűjteményben, ezzel azután ezek is elvesztik paradox-aforisztikus lényegüket és szervesen illeszkednek be az általunk jelzett összefüggésbe. Így olvassuk itt: „Mi az általános? Az egyes eset. Mi a különös? Millió eset."[47] Így az igazi formálásra való tekintettel (a szimbólumnak az allegóriával szemben mindig ez a jelentése van Goethénél): „Az igazi szimbolika, ahol a különös az általánost képviseli, nem mint álom és árnyék, hanem mint a kifürkészhetetlennek eleven-pillanatnyi megnyilatkozása."[48] Így a zseni alkotásfolyamatára vonatkozóan: „A zseni a mindenüttjelenvalóság egy nemét gyakorolja, az általánosba száll a tapasztalat előtt, a különösbe a tapasztalat után."[49] Természetesen ezt a koncepciót Goethének nagyon sok művészetelméleti fejtegetésében lehet megtalálni, ott is, ahol nem használja ezt a terminológiát. De azt hisszük, az eddig kifejtettekből világos lesz, hogy Goethe pl. *A természet egyszerű utánzása, modorosság, stílus* című híres tanulmányában stíluson épp a különöst értette az általunk itt felmutatott módon. Épp ezért korszakalkotó itt a művészet

[45] Eckermann, *Gespräche mit Goethe.* 1823. X 29.
[46] Riemer, *Mitteilungen über Goethe.* Leipzig 1921. 261. l.
[47] Goethe, *Sprüche in Prosa. Über Naturwissenschaft.* IV. rész.
[48] I. m. *Maximen und Reflexionen.* III. rész.
[49] I. m. VII. rész.

elmélete számára: konkretizálja az általánosítás művészi folyamatát, de anélkül, hogy megrögzítené az általánosítás megtévesztő szélsőségénél, ahogy ez mindenütt megtörtént Aristoteléstől Lessingig.

Fejtegetéseinkből magától értetődően nem az következik, hogy a marxista esztétika csak e probléma feldolgozásában is a goethei kezdeményezésnek egyszerű, egyenesvonalú folytatása volna. Mégpedig nem csupán azért nem, mert Goethe nem dolgozta ki rendszeresen a különösnek kategóriáit az esztétikában, „csak" — ez persze nagyon sok — zseniálisan messzevilágító és alapvető utalásokat adott, inkább csak a helyet jelölte meg, ahol a problémát fel kell vetni és meg kell oldani, mintsem hogy magát a megoldást adta volna, hanem mindenekelőtt a goethei dialektikának ama korlátai miatt, amelyekre már felhívtuk a figyelmet. A helyzet itt — mutatis mutandis — bizonyos fokig hasonló Hegeléhez, aki szintén zseniális utalásokat adott a különösnek szerepére vonatkozóan a megismerés dialektikájában. Természetesen a különbségek itt legalább olyan fontosak, mint a hasonlóságok. Először is Goethe ösztönös materialista. Nála tehát nincs minden a feje tetejére állítva. Viszont csak ösztönös materialista volt — erős hajlammal a dialektikára. Ebből következik egyrészt, hogy — esztétikai tevékenységének fővonalát tekintve — sohasem vesztette teljesen szem elől a valóság visszatükrözését. Mivel azonban másrészt a dialektikára irányuló tendenciája is csak ösztönös volt, többnyire helyesen bírálja ugyan a lemásolás nem-dialektikus elméleteit, de azért némelykor olyan helyzetekbe jut, amelyek nem egyeztethetők össze a visszatükrözés tanával. (Gondoljunk Diderot esztétikáját illető kritikájára.) Másodszor önkéntelen dialektikája, mint ugyancsak megmutattuk, megáll a döntő pont előtt, az ugrás, a mennyiségnek a minőségbe való átcsapása előtt. Ahol gondolkodásának ez az oldala, az ugrások nélküli „tiszta fejlődés" érvényesül esztétikájában, ott ez alapvető revízióra szorul. Természetesen meg kell jegyezni, hogy a goethei dialektikának ez a korlátja sokkal kevésbé feltűnően jelentkezik az esztétikában, mint a természettudományok módszertanában. De itt is felmerül, úgyhogy ez a gazdag és termékeny goethei örökség sem vehető át kritikai feldolgozás nélkül.

A KÜLÖNÖS MINT AZ ESZTÉTIKA KÖZPONTI KATEGÓRIÁJA

Goethe felfedezése tehát látszólag jelentéktelen: annak a mozgásnak, amelyben a művész visszatükrözi az objektív valóságot, megállása, megrögződése, alakká-válása a különösnél, nem pedig — mint a tudományos megismerésben, konkrét céljai szerint — az általánosnál vagy az egyesnél. A mindennapi gyakorlattal kapcsolatos megismerés bárhol megrögződik, konkrét gyakorlati feladata szerint. A tudományos megismerés, illetőleg a művészi alkotás (éppígy a valóság esztétikai befogadása, pl. a természeti szép élményében) az emberiség hosszú történeti fejlődése folyamán a szélsőségeknél vagy a középen differenciálódik. Ilyen folyamat nélkül sohasem jött volna létre e területek tulajdonképpeni specializálódása, fölényük a mindennapi élet közvetlen gyakorlatával szemben, amelyből lassanként nőtt ki mind a kettő.

Ez emberi működési területek sajátosságának kidolgozása szükségképp megtévesztő eredményekhez vezetne, ha nem ragaszkodnánk ahhoz, hogy mind a három esetben ugyanaz az objektív valóság tükröződik vissza, mégpedig nemcsak tartalmilag ugyanaz, hanem formáiban, kategóriáiban is. Természetesen a hosszan és sikeresen keresztülvitt specializálódás odavezet, hogy különösen differenciált — természetes és mesterségesen teremtett — felvevő szervek alakulnak ki, amelyek a mindennapi élet közvetlen gyakorlata számára elérhetetlen dolgokat, formákat, összefüggéseket stb. vesznek észre. Itt nemcsak azoknak az eszközöknek egész technikájára gondolunk, amelyek a gazdasági termelés, a technika és a természettudományok fejlődésével keletkeztek, hanem a természetes felvevő szervek továbbfejlődésére is a munkának egyre differenciáltabb igényei stb. következtében, ama termékenyítő kölcsönös viszonyok következtében, amelyek a tudománynak és a művészetnek, a munkának és a mindennapi gyakorlatnak az embereket előbbrevivő eredményei között kialakulnak. Az a differenciálódás tehát, amelyet a társadalmi-történelmi fejlődés hoz létre, nem szigeteli el az egyes magatartásmódokat egymástól; ellenkezőleg: minél erősebb a speciálizálódás, annál erősebb lehet termékeny kölcsönös

viszonyuk, kölcsönös előmozdító hatásuk egymásra, ha nem nyúl bele zavarólag a társadalmi szerkezet, mint pl. a kapitalista munkamegosztásban.

A materialista szakítás az idealista filozófiával épp ebben a közös objektív valóság elsőbbségéhez való ragaszkodásban jut érvényre. A szubjektív idealizmus szerint a valósággal szemben való mindenkori magatartás úgynevezett aprioritásaiból mindig egészen sajátos, egymással összehasonlíthatatlan „világok" keletkeznek; így különösen pregnánsan Simmelnél. A dialektikus felfogás a materializmuson belül tehát egyrészt ragaszkodik a visszatükrözött világnak ehhez a mind tartalmi, mind formai egységéhez, másrészt azonban hangsúlyozza a visszatükrözésnek nem-mechanikus, nem fényképszerű jellegét, azt az aktivitást, amely megilleti a szubjektumot a társadalmilag meghatározott, a termelőerők fejlődése által létrehozott, a termelési viszonyok által módosított kérdésfeltevések és problémák formájában, a visszatükrözés világának konkrét felépítésében.

Csak ebben az összefüggésben fogható fel helyesen az esztétikai visszatükrözés sajátszerűsége. A tartalom és forma közösségénél, mint láttuk, az egyediség, különösség és általánosság kategóriáinak közösségéről is van szó. Mégpedig nemcsak együvétartozásukban, nemcsak sorrendjükben, hanem — általánosan szólva — abban is, hogy ezek a kategóriák objektív értelemben állandó kölcsönhatásban állanak egymáshoz, állandóan átcsapnak egymásba; szubjektív értelemben abban, hogy a szüntelen mozgás a valóság visszatükrözésének folyamatában az egyik szélsőségtől a másikhoz vezet. Ezen az utóbbi mozgáson belül fejeződik ki mármost az esztétikai visszatükrözés sajátossága. Míg ugyanis az elméleti megismerésben ez a mozgás mind a két irányban, valóban az egyik szélsőségtől a másikhoz megy, a közép pedig, a különösség, mind a két esetben közvetítő szerepet játszik, addig a művészi visszatükrözésben a közép szó szerint középpé, gyűjtőponttá lesz, ahol összpontosulnak a mozgások. Itt tehát van mozgás mind a különösségtől az általánossághoz (és vissza), mind a különösségtől az egyediséghez (és ugyancsak vissza), s mind a két esetben a mozgás a különösséghez a lezáró mozgás. Az esztétikai visszatükrözés éppúgy, mint a megismerésszerű, a valóság totalitását akarja kibontakozott tartalmi és formai gazdaságában megragadni, feltárni és sajátos eszközeivel reprodukálni. Azzal mármost, hogy az imént vázolt módon határozottan megváltoztatja a szubjektív menetet, minőségi változásokat hoz létre a világ tükörképében. A különösség immár megszüntethetetlen rögzítést nyer: rajta épül fel a műalkotások formavilága. Megváltozik a kategóriák kölcsönös át-

csapása és átmenetele egymásba : mind az egyediség, mind az általánosság mindig a különösségben megszűnten-megőrizve jelenik meg.

Itt persze újra hangsúlyozni kell egy korlátozást a visszatükrözés minden fajának egységességére vonatkozóan : az a tendencia, amelyet a megismerés elemzésében kiemeltünk, hogy ti. a folyamat egyre tovább hajtja az általánosság határait és az egyediség határait is, az esztétikai visszatükrözésben is hatékony. A művészeteknek nem volna történetük, ha az élet megváltozásával nem tolódnának ki tovább a megismert világ határai, megismerhetőségének eszközei a művészetben is. Míg azonban a megismerésszerű visszatükrözésben itt folytonos és újra meg újra folytatható fejlődés kezdődik, addig az általánosság és egyediség megszüntetése a különösségben (végső soron : viszonosság nélkül, noha a formálás előkészítő folyamatában ez magától értetődően lehetséges és szükségszerű) az emberiség fejlődésének mindenkori fokát rögzíti meg az emberi tudat számára. Továbbfejlődés persze magában véve lehetséges és szükségszerű. Ámde igazi művészi formálás, egy fejlődési szakasznak optimálisan kidolgozott, alakított különössége megőrzi — művészi — érvényességét akkor is, ha összes építőelemeit a művészet formaadásában és technikájában rég túlhaladta a fejlődés. A megközelítés folyamata itt sajátos hangsúlyt kap : a magasabb szakasznak nem kell mindig közvetlenül a megelőzőt folytatnia, ahogy rendszerint a tudományban történik, hanem — felhasználva minden tapasztalatot, amely a művekben és az alkotási folyamatokban felhalmozódott — bizonyos értelemben mindenkor elölről kezdi. A valóság esztétikai visszatükrözésének ezt a sajátosságát arra használja fel a filozófiai reakció, hogy irracionalisztikusan misztifikálja a művészetet. Fejtegetéseink azt mutatják, hogy az alkotó tevékenységnek és a művészet egzisztenciájának minden specifikus sajátossága teljesen racionálisan — persze dialektikus értelemben racionálisan — a visszatükrözés folyamatából vezethető le.

Ami mármost a két szélsőségnek, az általánosságnak és az egyediségnek a különösségben való megszűnését illeti, a visszatükrözésnek helyesen felfogott elmélete ismét azt mutatja, milyen alapvetően hamis a művészetnek minden irracionalista, észellenes elmélete. Mindenekelőtt ez a megszűnés sohasem jelent eltűnést, hanem mindig megőrzést is. Ezt mindenekelőtt, tekintve az általánosság szerepét az esztétikai visszatükrözésben, különösen ki kell emelni. Minden jelentős művészet intenzív módon számot vet korának minden nagy problémájával ; csak a dekadencia korszakaiban térnek ki e kérdések elől, s ez részint abban nyilvá-

nul, hogy a művekből hiányzik az igazi általánosság, részint abban, hogy pusztán kimondják a művészileg meg nem szüntetett — tartalmilag hamis és eltorzított — általánosságokat.

Persze — s ez túlvezet mostani fejtegetéseink keretén — az általánosságnak ez a megszűnése a művészi különösségben korszak, műfaj, művészegyéniség szerint a legkülönbözőbb formákat ölti. A lírában a patetikus szubjektív átéltség formáját kaphatja, másrészt, mint a drámában, objektivizálóan teljesen felszívódhatik alakokban és helyzetekben. Bizonyos csupán az, hogy a legmélyebb forrása az ilyen művészi általánosításnak végső soron magának az életnek, a konkrét életjelenségeknek objektív általánosítása. Természetesen sok jelentős művésznél fontos szerepe van annak, hogy a tudománytól és filozófiától kapnak segítséget. De ez csak akkor igazán termékeny, ha nem mint kész, mint készen alkalmazandó elmélet jelenik meg, hanem mint eszköz az élet jelenségeinek mélyebb, gazdagabb, sokoldalúbb felfogására. Dobroljubov, akinek senki sem vetheti szemére, hogy túlbecsülte a művészet autonómiáját, azt mondja erről: „Azokat az igazságokat, amelyeket a filozófusok csak az elméletben sejtettek előre, a zseniális írók az életben tudták megragadni és hatásukban tudták ábrázolni. Mint az emberi tudat legmagasabb fokának legtökéletesebb képviselői bizonyos korszakban ebből a magaslatból tekintették át és jellemezték az emberek és a természet életét... Egyébként ez rendszerint nem úgy történik, hogy az író átveszi a filozófus eszméit s azután érvényesíti a maga műveiben. Nem, mind a kettő önállóan cselekszik, mind a kettő ugyanabból az ősforrásból indul ki, a valóságos életből, csakhogy különböző módon fognak hozzá a dologhoz."[1] Ez azt jelenti, hogy a magas művészet eszmetartalom tekintetében nagyon jól elérheti a legprogresszívabb, a leghatározottabban a jövőbe mutató színvonalat, anélkül, hogy bármit is veszítene művészi sajátosságából és önállóságából.

A különösség viszonya az egyediséghez a megszüntetés örök folyamata, bizonyos értelemben a megőrzés mozzanatának még erősebb hangsúlyozásával. Engels érinti ezt a kérdést Minna Kautskyhoz intézett levélbeli bírálatában: „Mindenki típus, de egyúttal meghatározott egyes ember is, egy ‚ez', mint az öreg Hegel kifejezi magát, s így kell lennie."[2] Ennek a követelménynek szükségszerűsége, hogy az egyediséget a különösben megszüntetve meg kell

[1] Dobroljubov, *Ausgewählte philosophische Schriften.* Moskau 1949. 117—118. l.

[2] *Engels Minna Kautskyhoz.* 1885. XI. 26. Lifschitz, *Marx und Engels über Literatur und Kunst.* Berlin 1948. 102. l.

őrizni, tulajdonképp benne foglaltatik már fenti fejtegetéseinkben: ha bármilyen jelenségnek mint jelenségnek közvetlenül ki kell fejeznie az alapját alkotó lényeget, ez lehetetlen az egyediség megőrzése nélkül. Mindamellett elengedhetetlennek látszik, hogy valamivel közelebbről megvilágítsuk ennek az egyediségnek megszüntetett jellegét. Mert kétségtelen, hogy az egyediségnek mind a folyton változó, mind az állandó vonásai egyrészt közvetlenségükben egyenértékűek, másrészt azonban rendkívül különböző a magatartásuk az alapjukul szolgáló közvetítésekkel szemben, amelyek által minden egyediség viszonyban van a különösséggel és általánossággal. Ha tehát az egyedinek a maga igazságában kell kifejeződnie, akkor ezeknek a gyakran nagyon elágazódott közvetítéseknek kell jogukhoz jutniok, belső súlyuk szerint kell érvényesülniök. Az ilyen szerkezeti eltolódás az egyediségen belül azonban egyúttal megszűnését, a különösbe (meghatározottba, tipikusba) való emelkedését jelenti. Minél nagyobb a művész ember- és világismerete, minél több ilyen közvetítést fedez fel, s ha szükséges, követ a legszélsőbb általánosságig, annál határozottabb ez a megszüntetés. Minél nagyobb az alakítóereje, annál érzékelhetőbben fogja a felfedett közvetítéseket egy új közvetlenségbe visszavezetni s ebben szervesen összpontosítani: az egyediségből különöst fog formálni.

Itt is mutatja a művészet fejlődése, hogy az ezekben az összefüggésekben megkívánt helyes dialektika nagyon különbözőképpen érvényesül. Már Aristotelés fejlődést állapít meg a jambikus költőktől a komédiáig; ez a fejlődés abban nyilvánul, hogy már nem egyes emberek, hanem tipikus tulajdonságok lesznek a szatíra tárgyává. Az egyediségnek ez a fogalma — a mítoszi, mondai, történeti stb. egyéniségekre vonatkozó „névadás" az aristotelési terminológiában — még a *Hamburgi dramaturgiá*ban is nagy szerepet játszik. Esztétikai tekintetben magától értetődően nem a megjelölésen múlik a dolog: teljességgel lehetséges egy meghatározott egyén szatirikus alakítása az egyediségnek minden vonásával úgy, hogy mégis megtörténik egyediségének felemelése a különösbe (tipikusba); a tipikus megjelölés önmagában semmiképp sem biztosítja a különösbe való valóságos felemelést. Itt is az egyes tartalmában végbemenő mozgás a döntő, vajon ti. azok a meghatározások, amelyek az egyest objektív kölcsönös viszonyok által összekötik a világgal, a társadalommal, e közvetítő jelleg megőrzése mellett visszavétetnek-e az új különösségbe s megőrződnek-e benne. Ismét a dekadencia korszakai azok, amelyekben elvész az egyéniségnek e gazdagabb meghatározottsága. A dekadencia elmélete és gyakorlata persze mindig hangsúlyozza az egyediséget

s ezt fetisizálja mint páratlanságot, megismételhetetlenséget, felbonthatatlanságot stb. Valójában arról van szó, hogy a valóság visszatükrözésének szervei Gorkij szavai szerint elvesztették „szociális amalgamukat", s túlhangsúlyozzák a pusztán közvetlen egyediséget, mert ezek a művészek elvesztették a képességet, hogy túlnyúljanak rajta és elérjék az igazi konkrétságot.

Guy de Maupassant nagyon érdekesen elbeszéli, hogyan nevelte őt Flaubert íróvá. A mester többek között azt mondta: „Azon múlik minden, hogy azt, amit ki akarunk fejezni, elég hosszan, eléggé figyelmesen szemléljük, hogy olyan szempontot fedezzünk fel, amelyet még senki sem látott meg és fejezett ki... Hogy leírjunk egy lángot, egy síkon álló fát, addig kell megfigyelnünk ezt a lángot, ezt a fát, amíg számunkra nem hasonlítanak már semmiféle más lánghoz, semmiféle más fához... Fel kell mutatni egy szóval, miben nem hasonlít egy konflisló ahhoz az ötven másikhoz, amely megelőzi vagy követi."[3] Ezek a fejtegetések két tekintetben érdekesek. Először is azt mutatják, hogy még jelentős és gondolkodó művészeknél is az elmélet gyakran messze elmarad a gyakorlat mögött. Ha Flaubert valóban így írt volna, ha Maupassant csak ezt tanulta volna tőle, akkor mind a kettő rég elfeledett naturalista volna. De ettől eltekintve, ezek a fejtegetések — másodszor — azért érdekesek, mert megmutatják, milyen zsákutcába vezeti az esztétikát az egyediség túlhangsúlyozása. Mert világos, hogy az, amit Flaubert az író eredetiségétől követel, épp az egyediségnek elszigetelt nagyító-alá-vétele. A környező világgal (társadalommal és természettel) való kapcsolata, kölcsönhatása eltűnik, hogy megkapja az elszigetelt egyediségnek sajátosan jellemző vonását. Ez egyrészt szisztifuszi munka, mert a cél elérésével megsemmisülne minden művészi érdeklődés. Egy fa vagy egy konflisló (s egy ember is) csak a környezetével való kölcsönhatásaiban válik érdekessé. Másrészt azonban az artisztikus teljesítmény az irodalomban megszűnik önmagától; Hegelnek teljesen igaza van abban, hogy már a legegyszerűbb szó is általánosítást rejt magában az egyes tárgyra vonatkozóan: alárendeli legalábbis egy képzetnek, vonatkozásokat létesít stb. Flaubert energikus előnyomulása az egyediség irányában tehát — ellentétben intencióival — azt mutatja, hogy a művészet persze sohasem nélkülözheti az egyediséget, hogy szüntelenül küzdenie kell megragadásáért, hogy azonban csak a különösben való megszűntsége formájában mondhatja igazán a magáénak.

[3] Guy de Maupassant, *Études sur le roman.* Maupassant, *Oeuvres complètes*, X. köt. Paris 1935. 281—282 l.

Ami magát a különösséget illeti, gondolnunk kell korábbi megállapításunkra, hogy a két szélsőség (általánosság és egyediség) egyre tovább kitolt pontok, de egy meghatározott pillanatban mégis pontok, míg a különös mint közép inkább közbeeső szakasz, mozgási tér, mező. Ennek gyökeresen meg kell változnia az esztétikai visszatükrözésben, ahol a közép mint a mozgások középpontja rögződik meg. Ezzel azonban úgy látszik, megoldhatatlan nehézség merül fel az esztétikai visszatükrözés elmélete számára: nevezetesen e középpont helyének pontos meghatározása. Ez, ha az elméleti visszatükrözés szerkezetére gondolunk, eleve megoldhatatlan feladatnak tűnik fel, mert minden választásnak — az esztétikai visszatükrözés általános álláspontjáról tekintve — önkényesnek kell látszania; nem gondolható olyan általános érvényű kritérium, amely döntést engedne meg itt.

Ezt a nehézséget azért kellett nyomatékosan kiemelni, hogy teljesen megvilágítsuk az elméleti és az esztétikai visszatükrözés elválasztását. Valójában nincs ilyen elméleti kritérium, s a művészi átfogja (elvontan tekintve) a különösnek egész mozgási terét; a középpont megrögzítése, általánosan szólva, e mozgási téren belül magában bárhol megtörténhetik. Talán úgy látszik most, hogy ezzel csak megkerültük a nehézséget, sőt mintha ez az irracionalitásba és önkénybe tolódott volna el, de semmiképp sem oldódott volna meg kielégítő módon. És valóban: mostani fejtegetéseink körében, amelyek csupáncsak az esztétikai visszatükrözésnek mintegy ismeretelméleti elemzését akarják adni, nem található semmiféle konkrét kritérium. Ezzel azonban nem követelünk sem irracionalitást, sem önkényt, s e tisztán elvont meghatározás szükségszerűségének, párosulva egyelőre teljes tartózkodással a konkrétumban való ítélettől, még külön be kell bizonyítania jogát és termékenységét az esztétika szempontjából.

Utaltunk már arra, hogy csak a dialektikus tükrözési elmélet alapozhatja meg a valóság esztétikai visszfényének objektivitását, anélkül, hogy az alárendelés hierarchikus viszonyát állapítaná meg az elméletivel szemben, tehát anélkül, hogy tökéletlen tudást, a megismerés egy előkészítő stádiumát csinálná a művészetből. Az imént felmerült látszólagos nehézség, hogy a különösben a valóság visszatükrözésének mozgása számára szervező középpontot kell felvenni, anélkül, hogy ezt meg tudnók határozni, ismeretelméleti megalapozása az esztétikailag alakítható világ változatosságának, a művészetek, a műfajok, a stílusok stb. sokféleségének. Az esztétika ismeretelméletének azonban meg kell elégednie azzal, hogy elhárítja saját illetékességét arra nézve, hogy itt egy mindenkori konkrét kritériumot találjon. Ezzel egyidejűleg persze megállapítja

azt is, hogy mivel általánosan áll a különösnek relativitása mind az általánosra, mind a különösre vonatkozóan, ez a relativitás magában minden pontból érvényesülhet ; azaz a különösség mezeje a választott középpont fölött, illetőleg alatt, onnan tekintve ellentmondás nélkül átcsaphat az általánosba, illetőleg az egyesbe, vagy helyesebben mondva, alkothatja az utat az általánossághoz, illetőleg az egyediséghez.

A felületességnél is rosszabb volna, ha pusztán formális kombinációlehetőségeket látna itt valaki. Ámbár most szükségszerűen ismeretelméleti elvontságban tárgyaljuk a kérdést, világosnak kell lennie, hogy igazi tartalma : a műalkotás viszonya a valósághoz, az a mód, szélesség, mélység stb., amellyel egy műalkotás egy *sui generis* valóságot szemléltet. Épp azoknak, akik nem formalisztikusan, hanem az élet álláspontjáról tekintik a műalkotásokat, be kell látniok : éppen itt, a középpont megválasztásában a különösség terében dőlnek el az eszmetartalom, valamint a valóságos formálás legfontosabb kérdései. Hogy tehát a visszatükrözés tanának legáltalánosabb, legelvontabb elvéből közvetlenül nem vezethető le semmiféle esztétikai elv, hátrány csupán olyan dogmatizmus álláspontjáról, amely pontosan és formálisan levezethető szabályokat akar előírni. A művészetek és egy művészeten belül a stílusok stb. sokféleségének történelmi ténye épp ezáltal — és elsősorban csakis ezáltal — nyer ismeretelméleti megalapozást.

Az imént jelzett sokféleségnek csak vázlatos rendszerezése is természetszerűen kívül esik e fejtegetések keretén. Ez az esztétika konkrét részeinek, a művészetek rendszerének, a stílusok esztétikai elemzésének stb. feladata. Itt csak néhány — példaszerűen illusztráló — utalás lehetséges, amelyek a tisztán elvi összefüggést akarják megvilágítani. Gondoljunk a dráma és epika különbségére (különösen modern regényszerű formájukban). Minden további nélkül nyilvánvaló, hogy a dráma sokkal általánosabban fogja föl alakjait és helyzeteit, mint az epika ; az egyediség vonásai sokkal gyérebben, sokkal kevésbé részletezve lépnek fel benne ; minden egyéni részletnek a drámában szimbolikus-tünetszerű hangsúlya van, amely az epikának sokkal csekélyebb mértékben lehet és kell, hogy legyen sajátja. Nyilvánvaló az is, hogy itt semmiképp sincs szó e műfajok valamelyikének bárminő „fogyatékosságáról". (Természetesen mindig voltak újra olyan dogmatikusok, akik ilyen nézeteket képviseltek. De ha közelebbről tekintjük őket, kitűnik, hogy ilyen esetekben vagy naturalista igényeket támasztottak a drámával szemben, vagy formalista igényeket az elbeszélés művészetével szemben ; hogy itt nem a drámai vagy az epikai költészet esztétikai lényegét kutatták ki vagy mélyítették el,

hanem tendenciák mutatkoztak specifikus formáik megmerevítésére vagy felbomlasztására.) Ez rövidre fogva azt jelenti, hogy a drámának általános tendenciája, hogy a kristályosodásnak ama középpontját a különösben mint az általánossághoz közelebb esőt határozza meg, míg az epikában az ilyen középpont, úgy látszik, inkább az egyediség irányában tolódik el. Hasonló különbséget állapíthatunk meg ugyancsak a klasszikus novella és a regény között, amennyiben amaz, némileg a drámához hasonlóan, a nagyobb általánosítás irányában szokta összpontosítani valóságképét.

Az itt jelzett differenciálódás magától értetődően még rendkívül elvont. Legfeljebb tendenciális mozgásirányt jelez a különösség mozgási terén belül, anélkül azonban, hogy már kritériumot adhatna a középpont helyére nézve. És csakugyan, ha összehasonlítjuk teszem Shakespeare drámáját Racine-éval, a görög tragédiát a modern polgári drámával, akkor — a mozgásirányoknak a műfajelmélet által megállapított általános különbségén belül — ugyancsak széthajló tendenciákat találunk: Racine sokkal közelebb tolja centralizációs pontját az általánoshoz, mint Shakespeare, a modern polgári dráma viszont határozottan az egyediség felé tolja. De még ezzel a megállapítással is túlságosan általánosító távolságban vagyunk a műalkotások igazi konkrétságától. Mert a fenti megállapítások is csak — társadalmilag-történelmileg meghatározott — tendenciák; ugyanaz az író ugyanabban a műfajban ezt a középpontot — immár nemcsak a mozgási téren belül általában, hanem általános-történelmi tendenciákon belül és egy műfaj kezelésében mutatkozó egyéni sajátosságon belül is — egyes műveiben különbözőképpen határozhatja meg; elég, ha pl. Goethe *Iphigeniáját* összehasonlítjuk *Természetes leányával*, nem is szólva olyan éles ellentétről, mint a *Berlichingeni Götz*.

Így tehát egy sor van előttünk: az esztétika általános törvényszerűsége általában, a műfaj konkrét-különös törvényei, történelmi differenciálódás a műfaj fejlődésében, az egyes műalkotások egyéni formálása, és csak az utolsó fokon következhetik be a középpont konkrét meghatározása. De ezzel nem statuálunk individualista relativizmust. Mert az általunk felállított, semmiképp sem teljes, csupán a legelvszerűbb szakaszokat felmutató sor valóban sor, amennyiben jelzi az egyre pontosabban és konkrétabban ható meghatározásokat, amelyek csak az egyéni műalkotásokban zárulhatnak le igazán, ha nem akarjuk, hogy az esztétika elvont előírások és mechanikus szabályok álrendszerévé fajuljon. De igazi sor ez abban a tekintetben is, hogy ugyanazok a dominánsok hatékonyak benne, nem hogy a megelőző elvontabb meghatározásokkal ellentét-

ben, hanem az egyéni műalkotásban való konkretizálódásában teljesüljön igazán.

Az esztétikának egy régi találós kérdése vetődött fel itt: — látszólagos — összeegyeztethetetlensége annak, hogy minden igazi műalkotás valami páratlan, összehasonlíthatatlan, egyéni, s ugyanakkor csak ama belső törvényszerűségének teljesülésében válhatik igazi műalkotássá, amely az általános esztétikai törvényszerűségnek egy mozzanata. Noha a kérdés nagyon régi, csak Kanttól nyerte azt a fogalmazást, amely jelentőssé vált a későbbi polgári művészetelmélet számára. Kant kifejti: „Mert minden művészet feltételez szabályokat, amelyeknek alapulvételével képzelünk lehetségesnek egy művészinek nevezhető alkotást. A szépművészet fogalma azonban nem engedi meg, hogy az alkotásának szépségére vonatkozó ítéletet valamilyen szabályból vezessük le, amelynek meghatározó alapja *fogalom*, tehát fogalom arról, hogyan lehetséges ez az alkotás. Így hát a szépművészet nem gondolhatja ki a maga számára azt a szabályt, amely szerint létre kell hoznia alkotását. Minthogy azonban megelőző szabály nélkül egy alkotás mégsem nevezhető soha művészetnek, azért a természet kénytelen a szubjektumban (és képességeinek meghatározása által) szabályt adni a művészetnek, azaz a szépművészet csak mint a zseni alkotása lehetséges."[4] Meg kell itt különböztetni a jogos mozzanatot Kant kérdésfeltevésében az irracionalizáló tendenciától, amely itt is a metafizikai és a dialektikus gondolkodás közötti ingadozása következtében keletkezik benne. Az irracionalizálás bennefoglaltatik abban az előttünk már ismeretes tanításában, hogy a szépségről szóló ítéletek kívül esnek a fogalom világán. Ha tehát szerinte a természet adja „a művészetnek a szabályt", ami csak annak a felfogásnak a következménye, hogy a művészet a zseni művészete, akkor a metafizikailag megoldhatatlan kérdést az irracionálisba hajló álfelelettel oldja meg. Tovább a modern polgári esztétika sem jutott el soha; gondoljunk Crocéra vagy Simmelre.

Mindamellett igazi probléma rejlik Kant kérdésfeltevésében az esztétikai törvényszerűség és az egyes műalkotás viszonyára vonatkozóan. Persze Kant azzal is elzárja maga elől egy ésszerű megoldás útját, hogy az esztétikai törvényszerűséget mint „szabályt" határozza meg, amiben nemcsak metafizikai gondolkodása fejeződik ki, hanem bizonyos művészetelméleti elfogódottság is a XVII—XVIII. század udvari-feudális tanaiban. Az esztétikai törvényeknek a műalkotások által való teljesülése mégis reális probléma marad, mert minden ilyen teljesülés, ha valóban az, csak úgy érhető el,

[4] Kant, *Az ítélőerő kritikája*. 46. §.

hogy a törvény a maga teljesülésében újjászületik, kibővül, konkretizálódik; esztétikai törvények egyszerű „alkalmazása" a művészetre a művek esztétikai lényegének elpusztulását jelentené. Magáról erről a kérdésről csak más összefüggésekben, esztétikai megismeréseink konkrétabb fokán beszélhetünk. Mindamellett az imént jelzett út vezet módszertanilag a megoldáshoz. Itt is áll — minden irracionalizmussal szemben, amely módszertanilag mindig egy elvont törvényt állít közvetlenül ellentétbe az egyéninek „páratlanságával" — Marxnak az a szava, amelyet épp a művészeti fejlődés megismerésére vonatkozóan fejezett ki: „A nehézség csupán ezeknek az ellentmondásoknak általános fogalmazásában van. Mihelyt specifikálják őket, már meg is magyarázták."[5] A „specifikálás" kifejezés itt épp az általánosság ellentéteként igen fontos. Azt mutatja, hogy az általunk jelzett konkretizálásnak nem szabad az elvont-általánostól (a szabálytól) a tiszta és ezért meghatározhatatlan egyeshez (a zsenihez) mennie, hanem a különösség állandó konkretizálását kell lehetőleg sok konkrét közvetítéssel célunkul kitűznünk. A történelmi materializmus az elméleti-esztétikai szemlélésmód számára is olyan módszert szolgáltat, amelynek alapján és amelynek alkalmazásával ezeket a problémákat tárgyalni lehet és tárgyalni kell.

Bármily komplikáltaknak látszanak is első tekintetre ezek a problémák, mégis egy egyszerűsítő absztrakción alapszanak, amelyet ugyancsak a konkrétra kell átvinni, ha helyesen akarjuk megérteni a különösségnek mint az esztétika központi, úgynevezett „területi kategóriájának" jelentőségét. A tudományos és esztétikai visszatükrözés közötti döntő különbségnek megértéséhez szükséges volt hangsúlyozni, hogy a különösnek, amely amabban mint közvetítő „mező" szerepelt, amebben szervező központtá kell lennie. Ez az ellentét valóban megvilágítja az alapvető különbséget első, élesen elvont formulázásában is. Az esztétika számára azonban előzetes, az igazi megértéshez átvezető, tehát előkészítő absztrakció, hogy helyesen fogjuk fel a különösséget mint szervező központot. Pontosabban tekintve nem annyira szigorú értelemben vett pontról van szó, mint inkább egy mozgási tér középpontjáról. Ezzel korábbi fejtegetéseink nem módosulnak velejükben, mert mint azelőtt, megmaradunk amellett, hogy egy mű formálásának módja attól függ, hol választják meg ezt a középpontot az általánossághoz és egyediséghez viszonyítva. A most bevezetett módosítás pusztán abban van, hogy az ilyen centrumnak a művészi sajátos-

[5] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*; MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 30. l.

ságot meghatározó megválasztása egyúttal mozgás e körül a centrum körül a különösnek birodalmában. Ez a megállapítás mármost általánosan ismert és elismert esztétikai tényt fejez ki, nevezetesen azt, hogy egy mű stílusa, tónusa, hangulata stb. művészi értelemben teljességgel egységes maradhat, még akkor is, ha ezen az egységen belül hatalmas hullámzás uralkodik, ha a mű bizonyos mozzanatai másoknál jobban inkább az általánossághoz, mások inkább az egyediséghez közelednek, természetesen ama feltétel mellett, hogy ezek a mozgások a különösségnek ugyanazon a szféráján belül mennek végbe, hogy valamennyien eszmei és formai tekintetben szigorúan egymásra vonatkoznak.

Közeleső félreértések elkerülése végett hangsúlyozni kell, hogy ezzel a mi meghatározásunkkal korántsem akarjuk kimerítően jellemezni az egy műalkotáson belül végbemenő mozgások rendszerét. Ellenkezőleg. Itt kizárólag a különösségen *belül* végbemenő mozgásokról beszélünk, mégpedig mind az általánosság, mind az egyediség irányában. A szenvedélyeknek igen fontos mozgása teszem egy költői műben, gyakori viharos föl- és lefelé való hullámzásuk, éppúgy nem tartozik mostani fejtegetéseink körébe, mint a mozgalmasságnak — vele szorosan összefüggő — feszültségei Michelangelónál. Az ilyenek teljességgel a különösségnek ugyanazon a színvonalán lehetnek, de persze nem kell, hogy legyenek.

Nem kell túlságosan messze keresgélnünk, hogy lássuk: ezeket az elvont megállapításokat igazolja a művészet gyakorlata. De felületesség volna, ha az itt meghatározott, többé vagy kevésbé nagy mozgási teret egyszerűen azonosítanók azzal, hogy a középpont nagyobb közelségének az általánossághoz kisebb mozgási tér a következménye, kisebb közelségének pedig, az egyediséghez való hajlásának, nagyobb mozgási tér. Vannak természetesen ilyen esetek is. Gondoljunk csak Racinenak és Shakespearenek egy korábbi összefüggésben említett ellentétére. De Dante, akinek az általánossághoz való közelségét senki sem fogja tagadni, formálóan átfogta a világirodalomnak egyik legnagyobb mozgási terét, míg a modern realista regénynek igen nagy része, amely többnyire inkább az egyediség, mint az általánosság irányában keresi középpontját, viszonylag sokkal csekélyebb mozgási térrel dolgozik. (Magától értetődően itt is vannak fontos kivételek, mint Balzac és Dickens.) Ugyanezt a képet kapjuk, ha egyfelől Tizianra és Breughelre, másfelől az impresszionistákra gondolunk. Itt is tehát minden sematizálás éppoly veszedelmes és megengedhetetlen, mint korábbi elemzéseinkben, ahol a most konkretizált középpontot — előkészítő absztrakcióval — még szervező középnek, pontnak fogtuk fel. A művészet lényegének lényeges, konkretizáló, gondolati megközelítése abban

van, hogy egy „világ" művészi szervezését immár dinamikusan fogjuk fel mint mozgások, feszültségeik és ellentéteik rendszerét. Hogyan megy végbe a mozgásban levő elemeknek és mozzanatoknak ez az egymásra vonatkoztatottsága, az természetesen itt is társadalmi-történelmi, műfaji és személyi-művészi tényezőktől függ. A visszatükrözés elmélete — hogy ne essék dogmatizmusba — csak a legáltalánosabb szerkezetet állapíthatja meg és akarja megállapítani.

Ehhez természetesen meg kell jegyezni, hogy e mozgási terek, mozgási mezők mindegyikének szigorúan az illető műalkotás eszmei-művészi egységén kell alapulnia. Egy mégoly erős kilendülésnek fölfelé vagy lefelé, ha igazi műalkotásról van szó, nincs semmi köze nyíltan az általánosra törekvő retorikához vagy az egyesben való naturalista elsüllyedéshez. Ha teszem Dickens, néhány regényében, a „fent"-et szatirikus általánosításokkal, a „lent-"et a mindennapi élet apró részleteinek szeretetteljes ecsetelésével jellemzi, ha Tizian egyes nagy kompozícióiban olyan részletek vannak, amelyek — elszigetelten tekintve — zsánerszerűen hatnának stb., akkor mindig a formált világnak világnézetileg megalapozott széles átfogásáról van szó, amelynek különbségei és ellentétei eszmeileg és művészileg szigorúan egymásra vonatkoznak, amelyek épp az ilyen ellentéthatásokban kölcsönösen erősítik egymást, tehát kitágítják az egységes mű tartalmát, de sohasem veszélyeztetik ezt az egységet azáltal, hogy specifikus különösségét megszüntetik az általánosban vagy az egyesben.

Ez a mozgási tér, mint láttuk, lehet nagyobb vagy kisebb, bizonyos szélesség azonban a legszigorúbban egyetlen hangra hangolt művekben is megtalálható. Ezért neveztük előbbi pont-meghatározásunkat előkészítő, bevezető absztrakciónak. Mert ebben az esetben is a visszatükrözés formái a visszatükrözött tartalomnak legmagasabb általánosításai. Ha a különösségnek más is a szerepe az esztétikai visszatükrözés kategóriarendszerében, mint a tudományosban, mégis megőrzi emellett azt a specifikus jellegét, amelyet a valóság tudományos visszatükrözésének tárgyalása során megállapítottunk, nevezetesen azt, hogy a közvetítés egy „mezejét" alkotja az általános és az egyes között. Jelentése és funkciója megváltozott az esztétikai visszatükrözés sajátosságának megfelelően, lényeges helye, szerkezete azonban ugyanaz maradt. Abban is új oldalról nyilatkozik meg a visszatükrözés tanának alaptényе, hogy ti. a valóságnak tudományos és esztétikai reprodukciója egyazon objektív valóság reprodukciója, hogy ennek következtében — minden szükségszerű módosulás mellett — az alapvető szerkezetek kell, hogy valamiképp megfeleljenek egymásnak.

Ehhez a kérdéskomplexumhoz tartozik a ragaszkodás is ahhoz, hogy egyrészt az objektív, a tudattól független valóság objektív értelemben magában foglalja mind a három kategóriát (egyediség, különösség, általánosság), hogy tehát a visszatükrözés túlmenése a közvetlen egyediségen nem az objektivitás elhagyása, nem „gondolkodási ökonómia", nem a megismerő vagy művészi én „szuverén teremtése", hogy azonban másrészt az általánosítás kategóriáinak (tehát a különösségnek is) nincs önálló alakjuk magában a valóságban, hanem mint szükségszerűen visszatérő meghatározások rejlenek benne, hogy tehát elszigetelésük, állítólag önmagán nyugvó egzisztenciájú alakokká való felfúvásuk az objektív valóság lényegének és szerkezetének — idealista — meghamisítása. Világosan látta ezt már Aristotelés a platóni eszmetannal való polémiájában.

A kérdés tehát ez : ama felfogásunk mellett, hogy a különösségnek középponti jelentősége van az esztétikai kategóriák rendszerében, nem fenyeget-e az a veszély, hogy egy fajta platóni idealizmusba esünk? Azt hisszük, éppen ellenkezőleg áll a dolog, de ennek a lehetséges félreértésnek rövid megvilágítása arra szolgálhat, hogy érthetőbbé tegyük az esztétikai visszatükrözés specifikus jellegét. Mindenekelőtt az az önálló alak, amelyben a különösség megjelenik a művészetben, nem olyan gondolat, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy egyszerre gondolat (eszme) és legvalódibb objektív valóság, mint Platón eszmetanában, a középkori fogalmi realizmusban, Hegel „világszellemével" kapcsolatban. A különösség „önálló alakja", a műalkotás, ellenkezőleg először is az ember által alkotott valami, ami sohasem támasztja azt az igényt, hogy valóság olyan értelemben, mint az objektív valóság. Másodszor mégis mint „valóság" áll velünk szemben, azaz gondolataink, kívánságaink stb. mitsem képesek változtatni létezésén és így létén, el kell fogadnunk úgy, ahogyan van, csak — szubjektív értelemben — helyeselhetjük vagy elvethetjük. Harmadszor azonban a műalkotás „valósága" érzéki jellegű ; a közvetlen egyediség megszüntetése a művészi visszatükrözésben — szemben a tudományossal — mindig egyúttal megőrzés, mégpedig a legszószerintibb értelemben ; a különösség éppúgy nem kap önálló alakot az egyediséggel szemben, mint az általános magában az objektív valóságban : nyilvánvalóan jelen van a közvetlen egyediségnek minden megjelenési formájában, de sohasem választható el ezektől. Ennek — negyedszer — az a következménye, hogy minden egyediség felemelése a különös színvonalára csak közvetlen érzékelhetőségének fokozása által lehetséges, csak azáltal valósulhat meg a különösnek nyilvánvaló bennelakozása minden részletben, valamint totalitásukban, rend-

szerükben, a műben, csak így testesítheti meg és teheti élménnyé a mű mint egész épp egy megformált „világ" különösségét. A mű önálló alakja tehát épp a valóság lényeges összefüggéseinek és megjelenési formáinak visszatükrözése. Éppen ezért — és csakis ezért — önálló alakként állhat előttünk, mert ebben a tekintetben híven visszatükrözi az objektív valóság szerkezetét. Ebben homlokegyenest a platóni eszmetan ellentéte nyilatkozik meg s maga Platón sokkal következetesebb volt a művészet termékeinek elutasításában, mint azok a későbbi gondolkodók, mint Plotinos vagy Schelling, akik az eszmék világából akarták levezetni a műalkotás igazságtartalmát és formarendszerét. A művészi forma igazsága épp ebben az antiplatonikus tendenciájában fejeződik ki a legplasztikusabban.

Miután a dialektikus materializmus megállapította a legáltalánosabb szerkezeti sajátosságokat a visszatükrözés elmélete számára az esztétika területén, most az a feladatunk, hogy a történelmi materializmus eszközeivel konkrétan kideritsük a művészet történelmi lefolyását, társadalmi meghatározottságát. Itt mármost ugyanazon, de folyton konkretizálódó módszer meghatározza mindenekelőtt a műfajok szükségszerűségét; ezeknek a formái közvetve fejezik ki azoknak az egészen általános és ezért fővonásaikban folyton visszatérő viszonyoknak megrögzítéseit, amelyekben az ember áll a társadalomhoz és általa a természethez. A történelem folyamán nagy változásoknak vannak alávetve; ezek társadalmi okainak és esztétikai megjelenésformáinak megállapítása ismét a történelmi materializmus feladata. Ha így állítjuk fel a kérdést, akkor világos, hogy az egyes műalkotások egyéni kutatása ugyanennek a módszernek csak konkrét folytatása; hogy az általános (műfaji és fejlődéstani) kutatás nincs ellentétben az egyes művek elemzésével, mint olyan gyakran előfordul a polgári esztétikában.

Természetesen azzal, hogy megállapítottuk az egyes műalkotásban elfoglalt középpontot, helyesebben szólva: az egymásra vonatkoztatott mozgásoknak körülötte keletkező mozgási terét, a különösnek szféráján belül még korántsem zárult le az esztétikai elemzés. Ellenkezőleg: ez tulajdonképp csak itt kezdődik. Ebben az összefüggésben persze nem mutathatjuk fel az itt adódó feladatokat és elveket. Csak egészen röviden utalhatunk arra, hogy az esztétika és kritika feladata minden konkrét esetben konkrétan megvizsgálni, vajon a középpontnak a művész által történt kiválasztása a különösben megfelel-e a mű eszmetartalmának, anyagának, tárgyának stb., vajon adekvát kifejezésük álláspontjáról nem nyúlt-e túlmagasra vagy túlmélyre. Ezzel a tartalmi kérdéssel szorosan

összefügg a forma kérdése, az illető műfaj törvényeivel való kapcsolat, s itt a fő feladatoknak még olyan futólagos felsorolása sem hallgathatja el, hogy nem „időtlen" törvényeknek egyes műalkotásokra való egyszerű alkalmazásáról van szó (mint egy dogmatikus esztétikában), hanem olyan kérdésekről, vajon teszem az illető műalkotás jogosan tágította-e ki ezeket a törvényeket stb. Végül pedig az egyes műalkotáson még meg kell vizsgálni azt, hogyan határozza meg és befolyásolja a középpont kiválasztása a véghezvitt tágabb értelemben a kompozíció, az alakok, a részletek stb. esztétikai megelevenítését, hogyan segíti elő vagy gátolja a kidolgozás következetessége (esetleg egy látszólagos eltérés ettől a következetességtől) az esztétikai egységet és elevenséget.

Mindezzel eltávoztunk némileg tulajdonképpeni kérdésünktől, amely magában csupán az esztétikai visszatükrözés specifikus vonásainak dialektikus materialista vizsgálatát fogja át. De legalábbis fel kellett sorolnunk az itt adódó problémákat, hogy láthatóvá váljék, hogy a látszólag meghatározhatatlanul hagyott pont és az ezt körülvevő mozgási tér a különösség szférájában nem hézag a dialektikus materialista visszatükrözéselméletben, hanem ellenkezőleg épp a kapcsolási pont a művészeti gyakorlat elágazásainak konkrét, dogma nélküli elemzése számára történelmi kibontakozásában az egyes mű sikeréig vagy sikertelenségéig. A dialektikus materialista és a történelmi materialista módszernek ilyen egymásba való átnyúlása nélkül megoldhatatlanok az olyan komplex kérdések, mint az esztétika kérdései. Fejtegetéseinknek ezért legalább ennek az összefüggésnek durva sémáját kellett jelezniök. Ehhez még meg kell jegyezni, hogy itt az esztétikai visszatükrözésnek dialektikus materialista vizsgálatát először is csak egyik, persze nagyon fontos oldaláról világítottuk meg, de meg se kíséreltük, hogy kimerítsük; ez az esztétika rendszerének lesz a feladata, ugyancsak a dialektikus és történelmi materializmus álláspontjáról; hogy másodszor a különösségnek mint az esztétikai visszatükrözés kategóriájának kérdésében is eddig csak a problémát mutattuk fel. Mert konkretizálása a dialektikus materializmus területén is szükségképp messze túlmegy azon, amit eddig kifejthettünk.

MÁSODIK RÉSZ

A KÜLÖNÖSSÉGNEK MINT ESZTÉTIKAI KATEGÓRIÁNAK KONKRETIZÁLÁSA EGYES PROBLÉMÁKON

Annak a különösnek elemzése, amely az esztétikai formálás centrális szervező közepe, következményeiben túlmutat az ismeretelméleti szemléleten ; de egyúttal megmutatja nekünk a valóság esztétikai visszatükrözésének lényeges, specifikus vonásait. A műalkotásnak, az esztétikai magatartás sajátosságának ebből adódó szerkezete természetszerűen későbbi konkrét esztétikai vizsgálódások tárgya, amelyeknek tetemes része ugyancsak nem állhat meg a dialektikus materialista szemléletnél s kénytelen igénybe venni a történelmi materializmus eszközeit. Mégis már azon a színvonalon is, amelyet az esztétikai visszatükrözés sajátos lényegébe való belátásunk eddigelé elért, adódik néhány alapvető összefüggés, amelyet legalábbis legáltalánosabb vonásaiban röviden jellemeznünk kell ; s itt már bevezetőleg meg kell jegyeznünk, hogy nem szükséges pusztán a legáltalánosabbra szorítkoznunk, hanem ezeket a kérdéseket is csak sajátos problémánkra való vonatkozásban, a különösségnek, a valóság tudományos és művészi visszatükrözése közötti különbségnek problémájára vonatkozóan tárgyalhatjuk.

A MŰVÉSZI FORMA LEGÁLTALÁNOSABB JEGYE

Az első probléma, amelyre itt bukkanunk, a művészi forma sajátossága. Bármennyire tisztában vagyunk Hegel óta a tartalomnak és a formának szakadatlan kölcsönös egymásba-átcsapásával;[1] bármennyire ragaszkodik is — Hegelen túlmenően — a dialektikus és történelmi materializmus, elismerve a tartalom és forma kölcsönös egymásba való átcsapásának ezt a viszonyát, a tartalom elsőbbségéhez:[2] a forma külön vizsgálata semmiképp sem felesleges valami, s különösen nem olyan probléma, amelynek kikutatása, mint a vulgarizátorok gondolják, ellenkeznék a dialektikus és történelmi materializmus módszerével. Lenin azt mondja: „A forma lényegi. A lényeg így vagy úgy a lényegtől is függően formált . . .”[3]

Ha az eddig elért eredmények alapján valamivel közelebbről tekintjük a forma különbségét az esztétikai és tudományos visszatükrözésben, meg kell állapítanunk a következőt. A tudományos forma annál magasabbrendű, minél adekvátabban tükrözi vissza az objektív valóságot, minél általánosabb és átfogóbb, minél erélyesebben győzi le és hagyja maga mögött a mindennap megjelenő valóságnak közvetlen, érzéki-emberi megjelenési formáját. Ha utópia is az összes tudományok matematizálása — részint elvileg, részint az objektív realitásra vonatkozó ismereteink mai állásánál fogva —, ebben az eszményben mégis a tudományos gondolkodásnak viszonylag jogos tendenciája fejeződik ki: a törekvés a lehető legnagyobb számú — látszólag különnemű — egyes esetet magában foglaló, lehető legátfogóbb általánosításra. Ez azt jelenti, hogy az ilyen általános forma szétzúzza vagy legalább megszünteti azoknak

[1] „. . . a *tartalom* nem más, mint a *forma átcsapása* tartalomba, s a *forma* nem más, *mint a tartalom átcsapása* formába.” (Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. Akadémiai Kiadó, 1950. 133. §.)

[2] Sztálin konkretizálja a tartalom elsőbbségének problémáját a történelmi megismerés számára. Megállapításai nagyon fontosak az ismeretelméleti kérdésfeltevés szempontjából is. *Anarchizmus vagy szocializmus*. Sztálin *művei*. I. köt. Szikra, 1949. 343. l.

[3] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 120. l.

az egyes és különös formáknak egész komplexumát, amelyekben meg szokott jelenni a benne kifejezett törvényszerűség, hogy a közvetlenség felszínén elrejtett lényeges és közös mozzanatok felfedése által magát a törvényszerűséget fejezhesse ki megközelítőleg adekvát módon. Hogy ez az általánosság nem elvont, hanem — ha a törvényszerűség lényeges és valóságos — konkrét, azt már ismételten kimutattuk; utalok csupán Engels kijelentésére az ilyen általánosítások konkrétságáról. Ez a konkrétság azonban a legmagasabb általánosságé, a legnagyobb — formális — távolságé a közvetlen jelenség-világ formáitól. Helyességének és mélységének kritériuma épp ez az egyetemes alkalmazhatóság látszólag heterogén tartalmi jelenségekre, amelyeknek heterogeneitása megszűnik épp ebben a konkrét általánosságban. A visszatükrözésnek ez az alapvető szerkezete akkor sem változik meg, ha a tudományos megismerés célja az egyes eset kikutatása. Annak idején figyelmeztettünk arra, hogy ez a visszatérés az általánostól az egyeshez, amely nem szabad, hogy gyakran külsőséges, sőt jelentéktelen egyediségek pozitivista elszigetelése legyen, csak akkor válhatik tudományosan termékennyé, ha minden egyedit törvényszerű összefüggésben ismerünk meg az őt körülvevő általánossággal és a közvetítő különösségekkel. Gondoljunk az orvosi diagnózisnak általunk előbb idézett példájára, amelyből világosan kitűnik, hogy minden igazi haladás benne csak azon a kerülő úton érhető el, hogy általánosítunk és az általánost helyesen alkalmazzuk az egyes esetre.

Éles ellentétben ezzel a természetes, az eredeti esztétikai forma mindig *egy meghatározott tartalom* formája. Ebben a megállapításban ne tévesszen meg az, hogy az esztétika mint tudomány a lehető legáltalánosabb törvényszerűségek feltárásával, a kritika pedig e törvényszerűségeknek egyes művekre (vagy egyes művek csoportjára) való alkalmazásával foglalkozik. Esztétika, művészettörténet, kritika stb. épp olyan tudományok, amelyekre lényegileg áll az, amit fent a valóság tudományos visszatükrözésére vonatkozóan kifejtettünk. Hogy az esztétikainak mint e tudományok tartalmának mennyiben vannak határozott módosító hatásai módszertanára, részletesen tárgyaljuk majd más összefüggésekben. Itt elég megállapítanunk, hogy a német romantikában felmerülő, az imperialista korszakban ideiglenesen nagyon divatossá lett állítás, hogy a kritika a művészet egy fajtája, minden ismeretelméleti és módszertani megalapozást nélkülöz.

Itt az esztétikai formát természetes és eredeti megjelenésformájában kell vizsgálnunk, amint megtalálhatjuk mindenekelőtt a műalkotásban mint a valóság esztétikai visszatükrözésének

objektivációjában, az alkotás folyamatában és a művészethez való receptív-esztétikai magatartásban. Nyilvánvaló itt, hogy a művészi forma — épp abban, amiben esztétikailag lényeges — specifikus, sajátos formája annak a meghatározott tartalomnak, amely az illető műalkotás tartalma. Ezt a problémát jeleztük már a különösnek mint szervező középnek tárgyalása során; utaltunk arra, hogy még ugyanannál a művésznél, még stílus tekintetében hasonló műveiben is ez a szervező közép különbözőképpen van elhelyezve. S világosnak kell lennie, hogy a művészileg lényeges formálást, a mű formájának sajátosságát épp ez a nézőpont adja meg, ez determinálja. Meghatározza azt, mi az, ami a mű megformált világában kiemelkedik, ami nem részesül figyelemben, sőt, ami egyáltalán eltűnik: a művészileg reflektált valóságnak mely vonásai és mozzanatai lesznek a mű építő elemeivé és mi a konkrét szerepük ebben a felépítésben. (Az ebből folyó következményeket, pl. a kompozíció esztétikai lényegét, a dialektikus kölcsönös viszonyt világnézet és művészi szemlélet között stb., csak más összefüggésekben tárgyalhatjuk részletesen.) A művészet egész története, az egészséges esztétikai érzés arra tanítanak bennünket, hogy itt központi problémáról, az esztétikainak lényegéről van szó. Noha itt még nincs helye minden konkrét következmény levonásának, mégis rá kell mutatnunk néhány lényeges mozzanatra.

MODOROSSÁG ÉS STÍLUS

Kezdjük egy viszonylag egyszerű kérdéssel, a modorosság és stílus kérdésével. Mi a modorosság esztétikai értelemben? Legegyszerűbben talán így határozható meg: egy művész akkor válik modorossá, ha a valóságnak meghatározott, általa kialakított kifejezésmódját és a belőle folyó művészi kifejezéseszközöket nem alkalmazza a valósággal való minden érintkezésnél a formálandónak sajátosságához, nem újítja meg őket rajta, hanem megrögzíti magukban, a valóság befogadásának és formálásának esztétikai *a priori*ját csinálja belőlük, úgyhogy a művekben a belőle fakadt formaelemek bizonyos önállóságra tesznek szert az alakítandó anyaggal szemben.

Nem kell részletesen fejtegetnünk, hogy itt a művészet történetében igen sűrűn előforduló jelenséggel van dolgunk. Mégpedig éppen nem a kontároknál vagy műkedvelőknél — ezeknél nem beszélünk modorosságról, mert kívül állnak az esztétikai szemléleten —, hanem ellenkezőleg igen gyakran nagyon tehetséges művészeknél, a művészet mestereinél. A modorosság és stílus esztétikai különbségének pontos vizsgálata ismét nem tartozik jelen vizsgálódásunk körébe. Ellentétüket itt kizárólag az esztétikai visszatükrözés általános elméletének álláspontjáról elemezzük. Az már ebből a legáltalánosabb áttekintésből következik, hogy a művészettörténet legnagyobbjai épp azok a zsenik, akik alkotásukban a lehető legmaradéktalanabbul valósítják meg a goethei „Stirb und werde"-t (halj meg és szüless újra), azaz akik minden új tartalommal kapcsolatban újjászületnek mint formáló művészek. Elég itt magára Goethére vagy Puskinra utalnunk, hogy teljesen megvilágítsuk ezt a helyzetet. Ezzel szemben nagy számban vannak az olyan jelentős és fontos művészek, akik — még ha maguk szenvedtek is alatta, mint pl. Heine — időlegesen vagy állandóan bizonyos modoros merevséget alakítottak ki magukban; Heine költészetének nagysága a 40-es években és 48 után épp abban van, hogy hatalmas életmegrázkódtatások szétzúzták a modorosságnak ezt a nála közbe-közbe megmerevedett *a priori*ját

s megszabadították költői szemléletét és ezzel művészi kifejező-eszközeit a modorosságtól.

Természetesen két — elvontan kiélezett — szélsőségről van szó. A valóságban bizonyára alig van olyan művész, aki minden alkotásában teljesen mentes lett volna a modorosságtól, s éppígy nincs esztétikailag valóban jelentős alkotás, amely egészen megrekedt volna a modorosság színvonalán. Célunkra azonban, hogy megvilágítsuk az esztétikai formát mint egy meghatározott tartalom formáját, teljesen elegendő e szélsőségek és ellentétességük megállapítása az esztétikai érték álláspontjáról. Mert már ezek a futólagos megjegyzések is mutatják, miről van itt szó az esztétikai visszatükrözés tanára vonatkozóan: minden modorosság jelenti egy elvontan szubjektív kifejezésmód kialakítását (a valóság elvontan szubjektív szemlélésmódja alapján), tehát egy művészi munkamódszert, amelyben az alkotó szubjektum mint egyes szubjektum lép fel. Ezzel előáll az a különös, de éppenséggel sem paradox objektív helyzet, hogy az ilyen elvont szubjektivitás a mindenkori konkrét és meghatározott (különös) tartalommal mint a forma elvont általánossága áll szemben, s igazi művészi lényegét, mind fölfelé, mind lefelé való különösségét figyelmen kívül hagyja.

TECHNIKA ÉS FORMA

Egy másik ilyen kérdés, amely alkalmas arra, hogy bevezetőleg megvilágítsa ezt a kérdéskomplexumot, a művészi technika kérdése. Természetszerűen — mint valamennyi következő kérdésben, amelyek az esztétika konkrét problémáira vonatkoznak — itt sem szólhatunk a fontos és bonyolult, messzemenően még tisztázatlan vonatkozásokról művészi forma és technika között. Itt is azokra a legáltalánosabb mozzanatokra kell szorítkoznunk, amelyek szorosan összefüggnek a különösség kategóriájának sajátos funkciójával az esztétikában és alkalmasak arra, hogy a tudományos és esztétikai visszatükrözés különbségeit új oldalról megvilágítsák.

Nem szorul részletes fejtegetésre, hogy a technika kérdésében is közös az eredet. A technika differenciálódási folyamatának még oly vázlatos rajza természetesen nem tartozik ide ; utalunk csupán Marxnak — egészen más összefüggésben, a különösség logikai problémáinak tárgyalása során általunk idézett fejtegetéseire arról, hogyan szabadította meg növekvő mértékben a gép keletkezése és uralkodóvá válása az ipari technikát minden antropológiai korlátjától. Ez a döntő fordulópont a munka történetében egyúttal fordulópontja a technika határozott szétválásának tudományos és ipari-gyakorlati értelemben (a kettő szorosan együvé tartozik) és művészi értelemben. Addig a határok folyékonyak ; amíg a termelés tisztán céhszerű, majdnem lehetetlen meghatározni, hol kezdődik vagy végződik a megmunkálás művészi módja. Csak a munkafolyamatnak a manufaktúrában keletkező szétbontása mutatja világosan a differenciálódás kezdetét, anélkül azonban, hogy az akkor még teljesen elválnék az ember specifikus képességeitől, ügyességeitől.

Mert ebben rejlik az igazi szétválás elve. A tudományos értelemben vett modern technikának lényeges vonása az, hogy különvált az emberi szubjektivitástól. Természetesen nem a célkitűzés értelmében. A célkitűzés végső fokon mindig gazdasági, tehát az emberi társadalomnak szolgál ; a véghezvitel azonban az embertől független természeti törvényszerűségek megismerésén nyugszik, a lehető legjobb kombinációjukon, optimális egymásba-

kapcsolásukon ilyen célkitűzések szolgálatában. Anélkül tehát, hogy itt további részletekbe bocsátkoznánk, máris kimondhatjuk, hogy valamely technikai eljárás ebben a tekintetben annál tökéletesebb, minél általánosabbak elméleti alapjai, minél egyszerűbb — és ezért: minél általánosabb — lehet alkalmazhatósága. Az, ha alkalmazásában külön tehetségre kell apellálni, nem pedig arra, amit minden normális ember többé vagy kevésbé gyorsan megtanulhat, a tökéletes gépesítésnek mindig bizonyos — mindenkor ideiglenes — korlátját mutatja.

A tudományos géptechnikának ezzel az általánosságával éles ellentétben szembenáll a régi kézműipar munkamódszere. Nem véletlen, hogy kezelésének szakszerű virtuozitását előző korokban bizonyos mesterek vagy céhek stb. „titkának" tekintették. Emellett céljaink szempontjából nem kell ezt a kifejezést az elhallgatás szószerinti értelmében használni; valami minőségileg másról van itt szó, mint ha ma arról beszélünk, hogy teszem egy technikai eljárás szabadalma egy bizonyos kapitalista csoport monopóliuma. A különbséget azonnal megértjük, ha meggondoljuk, hogy efféle monopóliumok sohasem lehetnek hosszú életűek, akkor sem, ha hatalmas államapparátus áll „titkuk" mögött védelemként. (Gondoljunk az atom- vagy hidrogénbomba monopóliumának sorsára.) Az elméleti és alkalmazott természettudományoknak, a tudományosan racionalizált technikának mai állása mellett nem lehet egyszer megoldott feladatot szakemberek számára elvileg megoldhatatlannak tekinteni. Ezzel szemben a kézműipari technikának nem egy „titka" igazi titok maradt mind a mai napig.

Az ellentét körvonalai most már világosan láthatók, noha még csak a persze gyakran a művészethez közelálló kézműipar álláspontjáról, nem pedig a tulajdonképpeni értelemben vett művészetről beszéltünk. Ha mármost célunknak megfelelően itt a valóság tudományos és művészi visszatükrözése közötti alapvető ellentét áll előtérben, ezzel a kérdéssel kapcsolatban sem szabad élesen elválasztó kínai falat csinálni az ellentétességből. Hiszen a művészettörténet számtalan ténye bizonyítja, milyen nagy befolyással volt a tudományok fejlődése a művészi technikára. (Elég utalni a távlat felfedezésére és kialakítására a renaissance festészetében s benne Leonardo da Vinci szerepére.) S másrészt az akkori tudomány sem ment el soha figyelmetlenül a művészi technika haladó újításai mellett. Itt azonban mégis — az ilyen átmenetek minden elismerése mellett — az alapelvek ellentétessége a fontos; nem változtat lényegesen ezen a helyzeten olyan részleteredmények elfogadása, amelyeket mind a két oldalon mindenkor az illető ellentétes elveknek rendelnek alá és hozzájuk alkalmaznak.

Arról van szó ezzel az ellentéttel kapcsolatban, hogy lehetetlen egy meghatározott művészi technikát általánosan alkalmazni, sőt csak még egyszer is készen, teljesen változatlanul átvenni. Az ok magától értetődően abban rejlik, hogy a művészi forma egy meghatározott tartalom formája, hogy ezért nem enged meg általánosítást azon a különösségen túl, amely mindenkor statuálva van benne. A különösség mint az esztétika központi kategóriája egyrészt meghatározza az életjelenségek puszta, közvetlenül adott egyediségének általánosítását, másrészt azonban a maga területén megszüntet minden általánosságot; meg nem szüntetett, rajta túlnyúló általánosság épp a műnek művészi egységét feszítené szét. Láthattuk már a modorosság tárgyalása során, hogy minden efféle általánosító magatartás a konkrét formálási problémákkal szemben szükségképp károsan hat az esztétikaira.

Kérdés azonban, nem lehetséges-e, hogy a művészi technikában mindamellett bizonyos, e különösségen túlmenő általánosságra irányuló tendenciák rejlenek? A kérdés jogosult. Mert kétségtelenül minden művészet technikájának vannak elemei (metrika, a márvány, a bronz anyagkezelése stb.), amelyek nemcsak megtanulhatók, hanem kizárólag a tanulás nehéz munkájával szerezhetők meg s amelyeknek tapasztalatai át is vihetők egyik emberről a másikra. Ebben a tekintetben, de csakis ebben, a művészi technika nem különbözik lényegesen a tudományos-ipari, még kevésbé a kézműipari technikától. Abban az időben, amikor elméletileg kísérleteket tettek a tudomány és művészet világos szétválasztására, gyakran épp a művészet megtanulhatatlanságát állították előtérbe a tudománnyal szemben. Így különös nyomatékkal Kant, aki a tudományban csupán mennyiségi fokozatot ismert el Newton és „a legfáradságosabban vesződő utánzó és inas"[1] között, míg a művészi alkotás szerinte a zseninek teljesen tudattalan (s ezért nem tanítható) tevékenysége. Az ellentétesség itt a tudományos, illetőleg művészi össztevékenységre vonatkozóan is ki van élezve a képtelen paradoxiáig; a művészi tevékenység korántsem olyan tudattalan, mint Kant gondolja, a tudományos pedig szintén tartalmaz minőségi ugrásokat tehetség és zsenialitás tekintetében.

Ámde még akkor is, ha az önmagában tekintett technikáról beszélünk, keveset kezdhetünk ilyen, tisztán a szubjektumtól kiinduló törvényszerűségekkel. A tehetségek minőségi fokozatban rendezkedő hierarchiájának elismerése nem jelent abszolút ellentétet a megtanulhatósággal általában. Utaltunk már arra, hogy a

[1] Kant, *Az ítélőerő kritikája*. 47. §.

művészi technikában is a megtanulhatóságnak rendkívül fontos eleme van. A művészetnek semmiképp sem egyszerű és egyenesvonalú történetisége, a benne elért haladás a valóság adekvát reprodukciójának egyre erősebb megközelítésére vonatkozóan, különös világossággal fejeződik ki a művészi technika fejlődésében. De éppen a fejlődésnek ebből az egyenlőtlenségéből világosan leolvasható az igazi különbség, illetőleg ellentét. Minden tudományos haladásnak a technikában — előbb vagy utóbb — az előrehaladásban tett lépésként kell érvényesülnie, mivel objektív értelme az objektív valóság törvényeinek nagyobb megközelítésére, gazdaságosabb alkalmazására stb. utal.

Ámde a művészi technika csak eszköz a valóság amaz alakító visszaadásának lehetőleg tökéletes kifejezésére, amelyet a formának mint meghatározott tartalom formájának elvében, egy minden műalkotás számára specifikus különösségszínvonal szervező szerepében foglaltunk össze. Láttuk, hogy ez a szervező közép különbözik a korszak, a műfaj, a stílus, a személyiség stb. szerint. Valamely technika tehát művészi értelemben csak akkor lehet termékeny és haladó, ha épp ennek a különösségnek kibontakozását mozdítja elő. Egyéb tulajdonságait feltétlenül ennek a célnak kell alárendelni. Ha ellentmondanak neki, minden technikának — tekintet nélkül egyéb pozitív kvalitásaira — gátlólag kell hatnia a művészetre. Azonban nemcsak ilyen egyéni-művészi vagy kortörténeti összeütközés esetéről van szó, hanem sokkal általánosabb kérdésekről is. A művészi technika továbbfejlődésének problémáit a társadalmi fejlődés határozza meg. Az itt keletkező elvek és tendenciák azonban nem feltétlenül minden körülmények között mozdítják elő a művészetet, gátolhatják és meg is zavarhatják az esztétikait, sőt egyenest művészetellenesek lehetnek.[2] Míg a renaissanceban az általános kortendenciák kölcsönhatása, mindenekelőtt a tudományos és művészi technika között, nem sejtett magasságokba vitte a művészetet, addig ma szakadatlan konfliktusokat tapasztalunk, amelyek, ha a „modern" tendenciák győznek, becsületes művészeket is tragikus helyzetekbe juttathatnak; gondoljunk a pointilizmus stb. hatására a festészetre, a „mélypszichológia" hatására az irodalomra stb.[3]

[2] Marx, *Theorien über den Mehrwert*. I. köt. Stuttgart 1919. 382. l.

[3] Hogy ilyen konfliktusokban nem fatalista vonatkozásokról van szó, konkrétan próbáltam kimutatni Thomas Mann *Faustus*-regényének *Német realisták* című könyvem (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955. 271. l. s köv.) Becher *Abschied*jának (Schicksalswende uo.) stb. elemzésében. Ez a felismerés azonban nem hozza közelebb a művészeti technikát a tudományéhoz, hanem épp ellentétességük lényegét hangsúlyozza.

Természetesen mindaz, amit itt érintettünk, nem kizárólag — mégcsak nem is elsősorban — technikai kérdéskomplexum. Nagyon bonyolult kölcsönhatás van az alkotó személyiség társadalmi helyzete, világnézete, művészi belátása és szándéka között egy meghatározott és meghatározó történeti helyzetben, amely determinálja valamely konkrét technika kiválasztásának és alkalmazásának módját. Hogyan hatnak ezek a kölcsönhatások, miben állnak elvi problémáik, azt csak akkor tárgyalhatjuk konkrétan, amikor már a művészetről mint társadalmi jelenségről, mint a felépítmény részéről lesz szó. Itt csak azért kellett röviden rámutatni erre a problematikára, hogy világosan lássuk: az, hogy lehetetlen valamely technikát (egy technikai újítást stb.) általánosan alkalmazni, sőt ebben az általános alkalmazásban a technika egy kritériumát találni, nem az alkotás folyamatának pszichológiáján („tudattalanságán") vagy éppenséggel a művészet „irracionalitásán" múlik, hanem ellenkezőleg épp azon a *specifikus* módon, amelyen visszatükrözi az objektív valóságot. Ez határozza meg azt a szükségszerűséget, hogy minden igazi műalkotásban újjá kell születnie a technikának ama különös nézőpont értelmében, amelyből esztétikailag szerveződött a reprodukált valóság. Ez semmiképp sem zárja ki a technika fejlődését, de a technika és az alkotó tevékenység kölcsönhatásából bonyolult folyamatot csinál, amelyet minden egyes műben újólag meg kell oldani. Azonban bár a művészet jelentős alkotásai általában korszakuk technikai csúcspontjai is szoktak lenni, a művészi tökéletesség mégsem azonos elméletileg a technikai tökéletességgel, s a technikai továbbfejlődés egyáltalán nem érinti a technikailag alacsonyabb fokon álló művek esztétikai tökéletességét.

IV. FEJEZET

AZ ESZTÉTIKAI SZUBJEKTIVITÁS ÉS A KÜLÖNÖSSÉG KATEGÓRIÁJA

Minél pontosabban konkretizálja egy részletkérdésekre vonatkozó vizsgálat a különösség kategóriájának szerepét az esztétikában, annál világosabban kiderül, hogy egyetlen — magában meganyira objektivált — mozzanata sem lehet a műalkotásnak, amelyet az embertől, az emberi szubjektivitástól elválaszthatónak lehetne gondolni. Az ilyen megállapítással azonban még korántsem világítottuk meg igazán ezt a szubjektivitást. Ellenkezőleg. Csak most merül fel egész sor olyan probléma, amelyet meg kell oldani, hogy helyesen megérthessük a különösség jelentőségét. Így tehát csak jobban megközelítettük a helyes kérdésfeltevést, de még korántsem érkeztünk el a válaszadáshoz.

Mindenekelőtt ezt az esztétikai szubjektivitást kell közelebbről megvilágítanunk. Közeleső — különösen napjaink elmélete és gyakorlata következtében — hogy azonosítjuk az embernek közvetlen, sőt mesterségesen tisztán közvetlenné tett szubjektivitásával és egyediségével. Korunk egész iskolái és irányai, így pl. a szürrealizmus, ezt állítják az esztétikai szemlélet középpontjába. A szürrealizmus épp meg akar semmisíteni minden határt, minden normát, minden értékelést a közvetlen szubjektivitáson belül. Breton olyan álláspontot keres, amelyről eltűnik minden különbség élet és halál, reális és imaginárius, múlt és jövő, magas és alacsony stb. között. S következetesen annyira megy a szürrealizmus, hogy nem ismer el különbséget normális és őrült emberek között. Ha az expresszionizmus még csak a „zseniális" őrültek bizonyos rajzaira hivatkozott, a szürrealisták elutasítják az efféle hivatkozást és minden őrült egyenjogúságát követelik minden tekintetben. Társadalomellenes aktusok megkülönböztetése szerintük elfogadhatatlan, mert az egyén minden aktusa társadalomellenes.[1] Az ilyen elméletek természetesen szélsőségek, de mégis csak legszélsőbb pólusát mutatják egy messze elterjedt tendenciának a hanyatló polgári ideológiában : azt, hogy a szubjektivitást

[1] Maurice Nadeau, *Histoire du surrealisme*. Paris 1945. 176. és 295. l.

— mindenekelőtt a művészi szubjektivitást — teljesen azonosítsák a mindenkori szubjektum legközvetlenebb partikularitásával.

Kétségtelen, hogy egy alkotó művészegyéniségnek ellenállhatatlan közvetlen benyomása hozzátartozik a műremek hatásának lényeges jegyeihez. Bizonyos kivételt jelentenek persze a művészet kezdetei, fejlettebb fokon is a keleti művészet némely jelensége; de itt is nagyon korán mindjobban előtérbe lép a művészegyéniség — gondoljuk csupán az Amarna-művészetre Egyiptomban — és a görög fejlődés óta a művészi egyéniségnek ez a jegye minden műalkotás meghatározó lényeges jele.

Persze — s ez már mostani kérdésünkhöz vezet — korántsem mindig az azonosítható egyes szubjektum értelmében. Sok esetben görög templomokról, gótikus katedrálisokról stb. tudjuk, hogy ezek a művek nem egyes művészegyéniségek alkotásai voltak, hogy a legkülönbözőbb egyéniségek egész nemzedékei együtt dolgoztak felépítésükön. Ez azonban magában pusztán művészettörténeti tudás, persze nagyon értékes tudás. Esztétikailag tekintve e művek mindegyikének határozott egyéni arculata van. Mind a közvetlen benyomásban, mind a legbehatóbb esztétikai elemzésben valami, minden „hasonló" műtől minőségileg, egyénileg különbözőnek, műalkotás-egyéniségnek bizonyul. Sőt éppen, ha sajátosságát igazán magunkba akarjuk fogadni és meg akarjuk érteni, kénytelenek vagyunk szakadatlanul személyiségkategóriákkal dolgozni, kezdve az atmoszféra egységétől azokig a részletekig, amelyeknek az ‚egészbe való' beilleszkedésében világosan megnyilatkozik egy művészi szándék egysége. Hasonló a helyzet Homérosnál, a Nibelungen-éneknél stb. Ha a történeti kutatás mégannyira helytálló okokkal tagadja is velük kapcsolatban az egyéni szerzőséget, az epikának mint műfajnak esztétikai megismerése számára „Homéros" marad mindkét homérosi mű szerzője.

Ne akarja senki se misztifikálni az itt mutatkozó tényállást. Hiszen látunk — persze művészileg alacsonyabb síkon, de még mindig az esztétikai szemlélet területén — a már pontosan és életrajzilag ellenőrizhető történetírás folyamán sok olyan „kollektív személyiséget", akinek esztétikailag tekintve egy-egy szerzőnek kell számítania; így Beaumont-Fletscher, Erckmann-Chatrian, a Goncourt-testvérek, Ilf-Petrov stb. E kettős szerzőségeknél különösen érdekes kérdésünk szempontjából, hogy néhányan közülük (Beaumont, Fletcher, Edmond de Goncourt, Petrov) felléptek mint egyéni szerzők is, s ekkor az irodalmi együttműködés személyiségétől teljesen különböző művészi arculatot mutatnak. Mi következik mindebből problémánkra nézve? Különböző személyiségek sikeres művészi együttműködésének puszta lehetősége

azt mutatja, hogy az alkotó szubjektivitás nem lehet egyszerűen azonos az illető egyéniségek közvetlen szubjektivitásával, noha legfontosabb befogadó és alkotó tendenciáiknak szükségképp szervesen egybe kell olvadniok az új személyiségben (a közös mű szerzőjében). A tudományos együttműködésnél lényegesen egyszerűbb ez a kérdés. Természetesen itt is mindegyik nemcsak értelmével, eszével, tudásával, hanem fantáziájával, vérmérsékletével, személyes tapasztalataival stb. is hozzájárul a munkához; az egyesítő mozzanat azonban az emberi tudattól (mint valamennyi résztvevő tudatától) függetlenül létező objektív valóság; ennek lehető legpontosabb megközelítése határozza meg ezért a személyiség egyesítésének miként jét.

Másként áll a dolog a művészetben. Ha több szerző együttműködése igazi műalkotást akar létrehozni, akkor ennek magától értetődően páratlan, egységes, pregnáns műalkotásegységet kell elérnie az alapkoncepciótól a stílusbeli részletekig. Az egységes műben alkotóan résztvevők szubjektivitása tehát csak annyiban jön tekintetbe mint pozitív, mint esztétikai értelemben lényeges, amennyiben képes arra, hogy szerves alkateleme legyen a műalkotásegyéniségnek. A közvetlen, partikuláris szubjektivitások azonban monász-szerű egyediségükben minőségileg összemérhetetlenek. Láttuk, hogy a tudományos együttműködésben az objektivizáló, dezantropologizáló általánosítás szolgáltatja ezt a közös talajt. A művészetben — konkrét lényegének megfelelő — a közvetlen partikuláris szubjektivitáson túlmenő általánosítás ugyancsak szükségszerű.

Ilyen adódik egyrészt abból, amit a különösség mint az illető műalkotás szervező közepe specifikus megjelenési formájának neveztünk. Ez, mint szintén láttuk, a közvetlen szubjektivitás mint elvont egyediség vagy partikularitás fölé való emelkedés, de egyúttal ugyancsak valami még szubjektív, még személyes. Objektivitásának mértéke az, hogy mennyire képes a valóságnak közvetlenül ható, igaz és eredeti képmását adni egy ekként különlegességgé általánosított szubjektivitás, amely ezzel, mint ugyancsak megmutattuk, egyúttal az általánosságot is belevonja szervező közepébe mint mozzanatot. Az objektivitás tehát a legáltalánosabb esztétikai szemléletnek legfogalmibb absztrakciójában sem választható el a szubjektivitástól általában. Ami az ismeretelméletben szükségképp hibás idealizmus, az a tétel: szubjektum nélkül nincs objektum, az annyiban egyik alapelve az esztétikának, amennyiben benne esztétikai objektum nem lehetséges esztétikai szubjektum nélkül; az objektumot (a műalkotást) egész szerkezete szerint át- meg átszövi a szubjektivitás; nincs egy „atomja",

egy „sejtje" szubjektivitás nélkül, egésze involválja ezt mint az építési gondolat elemét.

Az objektív valóságnak az emberi szubjektumtól való függetlenségét persze mindig feltételezzük. Ha nem e valóság művészi visszatükrözése és reprodukciója volna a kiindulópont és a cél, még csak fel sem tehetnők kérdéseinket. Akkor — mint annyi dekadens művészetelméletben — a közvetlen szubjektivitás puszta kifejezése azonos volna a művészi alkotással, akkor a műalkotásban szolipszista, lényeges tartalma szerint közvetlen, sejtelmes-asszociatív-introjektív módon felderengő világ jön létre, mint a szürrealizmusban, egyúttal, mint a modorosság tárgyalása során, ismét az előtt az eset előtt állnánk, hogy az elvont-közvetlen, esztétikailag hamis szubjektivitás átcsap elvont-embertelen objektivitásba. Általában jellemző a művészetre, s annak a módnak lényegéből következik, amelyen visszatükrözi a valóságot, hogy a hamis (hamis-szélsőséges) szubjektivizmus és az éppoly hamis-szélsőséges objektivizmus együtt szoktak fellépni és szakadatlanul átcsapnak egymásba. Ebben is a dialektikus szintézisre irányuló tendencia negatív oldalaként a különös jelentése az esztétikai visszatükrözés szervező közepének bizonyul.

Iskolapéldája ennek az ismert angol író, D. H. Lawrence; nála az elvont-közvetlen szubjektivitásnak ez az átcsapása az embertelenségbe, embertelen objektivizmusba olyan tökéletes kihatású, hogy alkotó szándékának lényegévé lesz. Minthogy itt az ilyen tendenciáknak ez a zsákutcája ritka tiszta alakban jelenik meg, legyen szabad valamivel részletesebben idéznem Edward Garnetthez intézett programszerű levelének egy részét: „. . . de valahogyan — a tiszta fizikai az emberiségben érdekesebb számomra, mint a régimódi emberi elem — amely arra készteti az embert, hogy bizonyos morális séma szerint rajzoljon meg egy jellemet és azt következetesen formálja. Az a bizonyos morális séma az, ami ellen óvást emelek. Turgenyevnél, valamint Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél a morális séma — bármily rendkívüliek is maguk a jellemek — ízetlen, tehát halott. Ha Marinetti azt írja: ‚Egy acélpenge szoliditása az, ami önmagában érdekes, azaz molekuláinak nem felfogó és embertelen szövetsége, amely ellenáll — mondjuk — egy golyónak. Egy darab fa vagy vas forrósága csakugyan szenvedélyesebb számunkra, mint egy asszony nevetése vagy könnyei' — akkor tudom, hogy mit gondol. Mint művész ostoba, hogy a vas forróságát és az asszony nevetését szembe állítja egymással. Mert az érdekes az asszony nevetésében ugyanaz, mint az acélmolekulák kapcsolódása vagy mozgása a forró állapotban: az embertelen akarat az, nevezd fiziológiának, vagy

mint Marinetti — az anyag fiziológiájának — ami elbűvöl engem. Nem annyira azzal törődöm, hogy mit *érez* az asszony — a szónak közönséges értelmében. Ez feltételez egy *ego*-t, amellyel együttérezni lehet. Én csak aziránt érdeklődöm, micsoda *létezése* szerint az asszony — micsoda valósággal — embertelenül, fiziológiailag, anyagilag a szó igazi értelmében : de számomra *létezik* mint jelenség (vagy egy nagyobb embertelen akarat képviselőjeként) ahelyett, amit ő az emberi képzeletnek megfelelően érez ... (Mint ahogy gyémánt és szén ugyanaz a tiszta egyes elem : szén. A közönséges regény szeretné a gyémánt történetét lemásolni, de én azt mondom : ‚Gyémánt, ugyan! Az szén.' Szén vagy korom-e a gyémántom — témám az elemi szén)."[2]

Mind a közvetlen szubjektivitásnak az imént felmutatott zsákutcái, mind azok a korábban tárgyalt esetek, amelyekben különböző személyeknek mint műalkotásegyéniségek teremtőinek sikeres együttműködéséről volt szó, egyazon irányba mutatnak : a mű megalkotásának folyamatában a közvetlen szubjektivitás megváltozása megy végbe ; az ilyen átállítások egyéni megnyilatkozásmódjainak végtelen változóival a pszichológiának kell foglalkoznia. Az esztétika számára egyes-egyedül azok a tipikus vonások fontosak, amelyek a műalkotásegyéniségek keletkezése szempontjából elkerülhetetleneknek bizonyulnak. A művészi személyiség felfokozódása a mű megalkotásának folyamatában ősrégi, ismert tény. Már a görög esztétika tüzetesen foglalkozott vele, de a primitív művészetnek a mágiával és a vallással való benső kapcsolata következtében e tényállás leírása és értelmezése bizonyára még sokkal régibb. Bennünket az ilyen inspirációs elméletekben, hogy egy terminusszal foglaljuk össze a legkülönbözőbbeket, csupán ez a — látszólag rejtélyes — felfokozódás érdekel, amellyel a teremtő szubjektivitás a normális köznapon elfoglalt színvonal fölé emelkedik. Már Platón gúnyolódik — pl. az *Ión*ban — azokon az igényeken, amelyek magasabb igazságok hirdetését akarják látni az ilyen inspirációkban. Ez az igény azonban a későbbi esztétikákból is csak ritkán halt ki egészen. S ez érthető. Minthogy a személyiségek e felfokozódásának reális okait nem fedték fel, „szekularizált" formában is tovább kellett élniök a mágikus hagyományok maradványainak (Caudwell).

Ezeknek először is a különösen ma igen hatalmas irracionalista áramlatban vannak a gyökereik és többnyire az intuíció mítosza körül kristályosodnak. Minthogy más írásaimban behatóan fog-

[2] D. H. Lawrence, *Stories, Essays and Poems*. Everymans library, London 333—334. l.

lalkoztam ezzel a kérdéssel és kimutattam, hogy az intuíció igazságértéke kizárólag az általa felfedezettnek tartalmi helyességében van, pszichológiai megjelenési formájának pedig nincs semmi jelentősége, azért nem szükséges ezt a kérdést itt részletesen fejtegetni. Másodszor szó van az itt végrehajtott művészi általánosítás fetisizálásáról. Szélsőségesen dekadens tendenciák képviselői kivételével mindenki látja, hogy az ilyen inspirációk mindig szubjektumfeletti általánosságra való irányulást foglalnak magukban. Minthogy azonban az esztétikai elméletek, mint ismételten kimutattuk, a művészi általánosítást össze szokták téveszteni tudományos vagy filozófiai általánossággal, azért még finomelméjűen tervezett előtöréseknek is az ürességbe kell veszniök. Azok az idealista elméletek, amelyek az „általános-emberiről", az „eszményről", a platóni eszmetanra mint a visszatükrözés eltorzított formájára való támaszkodásról szólnak, nagyban hozzájárulnak ehhez a fetisizáláshoz. Harmadszor még rá kell mutatni arra mint az ilyen fetisizálás forrására, hogy minden ilyen általánosság mögött a művészetnek ritkán csak némileg is felismert vagy sejtett társadalmi lényege rejlik. Azok az álantinómiák, amelyek ilyen talajon egyfelől a művészet önállósága, a műalkotásegyéniség önmagárautaltsága és másfelől az esztétikainak társadalmi funkciója között keletkeznek, a maguk részéről szintén hozzájárulnak e probléma elhomályosításához.

Elemzéseink sokkal józanabb megvilágításban mutatják ezt a tényállást. Az eleven dialektikus ellentmondásról van itt szó az esztétikailag lényeges és a közvetlenül partikuláris művészszemélyiség között. Ennek az ellentmondásnak mind a két mozzanata reális életerő (sohasem elvont kellés), mind a kettő épp dialektikus ellentmondásosságában elengedhetetlen a műalkotásegyéniség szempontjából. Minthogy eddigelé mindig tudatosan egyoldalú hangsúlyozással emeltük ki az esztétikailag lényeges egyéniséget, hogy képtelenségükben mutassuk meg a dekadenciának kizárólag személyes partikularitásra alapított elméleteit, azért a korábbi fejtegetésekhez utólagos kiegészítésként a következőt kell hozzáfűzni: az embernek a személyes partikularitásban meglévő tulajdonságai, mint érzéki fogékonyság, benyomások iránti finom érzékenység, fantázia stb., alkotják alapját minden művészi tehetségnek; hogy ezt is a munka folyamán eredetileg nem sejtett magasságig lehet és kell kiképezni, mitsem változtat azon, hogy itt azokkal a tulajdonságokkal van dolgunk, amelyek elválaszthatatlanul a partikularitáshoz, a mindenkori személyiség közvetlen összemérhetetlenségéhez vannak kapcsolva. Egymagukban még nem alkotják a tehetséget, de igenis elengedhetetlen fiziológiai-

pszichológiai alapját alkotják. Itt csak a művésszel veleszületettnek továbbképzése, magasabbra fejlesztése lehetséges és szükséges, de semmiféle fordulat, semmiféle átcsapás egy elvileg másvalamibe.

Ennek a művészi gyakorlatban mindennapi tényállásnak megértését mindenkor elhomályosítják az emberi személyiség idealista felfogásai. Mert bennük a közvetlen partikularitás egyedüli tapasztalati valóságként jelenik meg, valamennyi, felemelkedésre törekvő erőt mint kellést, mint ideális vagy ontikus létet egy transzcendenciába fetisizálják a szubjektummal szemben, nem is szólva a vallási vagy mágikus transzcendencia felújításairól. Csak az emberi élet materialista felfogása engedi meg, hogy itt belső dialektikát lássunk. Már Aristotelés etikájában találunk ebbe az irányba mutató tendenciákat, de csak Spinoza formulázta meg elsőként világosan az emberi szubjektivitásnak itt gondolt felfogása számára döntő problémát: „Egy indulatot nem fékezhet és nem szüntethet meg más, mint egy ellentétes s a fékezendő indulatnál erősebb indulat."[3] Ha tehát itt és a következőkben a szubjektivitás felemelkedéséről lesz szó, ezt a felemelkedést mindig Spinoza értelmében kell venni.

Sokkal kiélezettebb a helyzet arra vonatkozóan, amit az alkotó esztétikailag lényeges személyiségének neveztünk, noha a fent megadott alap ugyanaz marad. Mindenekelőtt megjegyezzük, hogy az imént tárgyalt partikularitás semmiképp sem szorítkozik az imént leírt érzékenységre, hanem átfogja az ember összes reakcióit az életnek közvetlen spontaneitásukban megnyilatkozó jelenségeire, ami természetesen nem zárja ki sem megszerzett jellegüket, sem tudatosságukat. Épp itt van fontos szerepük az illető ember meggyőződéseinek, közönséges előítéleteitől legszentebbnek érzett világnézetéig. Ebben a felfogásban az általunk problémává tett élő ellentmondás már sokkal érthetőbb és konkrétabb lesz. A valóság visszatükrözésének, művészi reprodukciójának folyamatában az alkotószemélyiség két rétege szüntelenül ellentmondásba jut egymással. Ebben még nincs semmi olyas, ami a művészi visszatükrözés specifikus vonása volna, mert ilyen összeütközésekkel tele van minden egyes ember mindennapi élete is. Jellemző azonban a művészi alkotás folyamatára, hogy az eredmény mint a művész előítéleteinek vagy éppenséggel világnézetének ellentmondó a műben formálóan rögződhetik meg, ez a magasabb színvonal esztétikai alakot ölt anélkül, hogy ezért a művész partikuláris magánszemélyiségében megfelelő továbbfejlődésnek kellene végbemennie. Balzac pl. legitimista royalista volt és

[3] Spinoza, *Etika*. Akadémiai Kiadó, 1952. IV. rész, 7. tétel.

maradt. A restauráció korának és a júliusi királyságnak ábrázolásában azonban művészileg épp az ellenkezője jut kifejezésre. Engels így írja le ezt a folyamatot: „Hogy Balzac így saját osztályrokonszenve és politikai előítélete ellen kényszerült cselekedni, hogy *látta* szeretett nemesei pusztulásának szükségszerűségét s mint olyan embereket rajzolja őket, akik nem érdemelnek jobb sorsot; s hogy ott *látta* a jövő igazi embereit, ahol egyedül találhatók voltak az akkori időben — ezt a realizmus egyik legnagyobb diadalának és az öreg Balzac egyik legnagyszerűbb vonásának tekintem."[4]

A „realizmus e diadala" sikerének vagy megfeneklésének konkrét, társadalmi és személyi okait, feltételeit csak akkor tárgyalhatjuk majd, amikor konkrétan a világnézet és formaadás kölcsönhatásáról fogunk beszélni. Csak hangsúlyoznunk kell, hogy itt az alkotó személyiségnek a partikuláris egyediségből a különösségbe, *az ő saját* különösségébe való felemelkedéséről van szó. Mindaz, ami a művész közvetlen egyediségéből fontos az ő alkotása számára, változatlanul, sőt a feladatok növekedésével fokozottan érvényesülhet. A partikularitásból az esztétikai általánosításba, a különösségbe való áthelyezkedés az objektív valósággal való érintkezés következtében megy végbe, a valóságnak hű, mély, igaz visszaadására irányuló törekvés következtében. Épp a megfigyelőképesség érzékenysége, a spontán fantázia stb. teremt olyan alakokat és helyzeteket, amelyeknek saját belső logikája túlmutat a partikuláris személyiség előítéletein s összeütközésbe kerül velük. A művészi rangot nem utolsósorban épp az ilyen összeütközések kimenetele dönti el. A művészi alakok egyéni életét, a helyzetek belső logikáját már sokszor megállapították, mégpedig egyenesen az igazi művésziség ismertetőjegyeként, s gyakran megállapították azt is, hogy az alkotó sikeres beavatkozása a műnek ebbe az egyéni életébe többnyire szükségképp művészi balsikerhez vezet.

Láthatjuk, hogy ez a tényállás nem szorul inspirációs misztikára, hogy teljesen érthető legyen: ebben az egyéni életben

[4] *Engels levele Mary Harknesshez.* Lifschitz, *Marx und Engels über Literatur und Kunst.* Berlin 1948. 106. l. Hasonlóan ír Marx Eugène Sueről, Marx—Engels, *A szent család.* MEGA. I. 3. Berlin 1932. 348. l. Nekifutások ehhez a felfogáshoz is találhatók az orosz forradalmi demokratáknál. Vö. tanulmányomat a *Nagy orosz realisták* című műben, 3. kiadás. Szikra, 1951. I. 95 és következő l. Magát a problémát részletesen tárgyaltam Balzacról, Gogolról, Tolsztojról, Dosztojevszkijről, Kleistről stb. szóló tanulmányaimban. Érdekes, hogy Thomas Mann ilyen irányú jellemzéseimet műveiről a kritika egyedül helyes módszerének ismerte el. (Thomas Mann, *Gesammelte Werke.* Aufbau-Verlag, Berlin 1955. XII. 273.

nyilatkozik meg éppen az észlelt társadalmi összefüggés. Ezt a művész eleinte csak spontán módon ragadja meg, művészi feldolgozásából fakad azonban az általunk jellemzett élő dialektikus ellentmondásosság, mihelyt az alkotó felismeri vagy legalábbis sejti — az erre való képesség ugyancsak meghatározza művészi rangját —, hogy itt valami minőségileg mást, általánosabbat látott meg, mint voltak mindennapi partikularitásának átlagos vagy excentrikus megfigyelései, benyomásai stb. Ilyen tárgyakon az alkotó jobban ismeri meg önmagát, legigazibb társadalmi rokonszenveit és ellenszenveit, mint magában az előítéletekkel teli, rögeszméktől korlátozott mindennapi életében; rajtuk, kialakításukon, magukkiélésén emelkedik mint művész közönséges egyedisége fölé. Az alkotó én és a mű korrektúrája tehát, amelyet „a realizmus győzelme" hajt végre, jelzi az utat a partikulárisan hamistól, felszínes előítéletekből fakadt általánosságoktól a helyes művészi különösséghez. Ha a művész így elveti a mindennapi élet eredeti közvetlenségét, ez nem semmisíti meg a különösbe emelkedő általánosítást, hanem ellenkezőleg, új közvetlenség jön létre magasabb színvonalon. Ekként a mű sajátos „világgá" lesz, nemcsak a szemlélő számára, hanem saját alkotója számára is: ez életre hívja a művet, de a mű segíti őt abban, hogy az esztétikai társadalmi szubjektivitásnak, e különösségnek oly magaslatára emelkedjék, amely a művet és befejezését művészileg voltaképp lehetővé teszi.

Éppen ezért az a szükségszerűség, hogy az emberi tudattól függetlenül létező valóság objektív értelemben igaz és egyúttal mint emberi világ, mint az emberek közös világa ábrázolást nyerjen, döntő jelentőségű az esztétikára. Ez a szükségszerűség kikényszeríti a szubjektivitásnak itt jellemzett általánosítását a különösben, minden tisztán általánosnak megszüntetését ugyancsak a különösnek emberivé tett szubjektivitásában.

MŰVÉSZI EREDETISÉG ÉS A VALÓSÁG VISSZATÜKRÖZÉSE

Fejtegetéseink — nem véletlenül — túlmentek közvetlen látható célkitűzésükön: amikor az esztétikai szubjektivitást a többek művészi együttműködésének részletkérdésében próbáltuk megragadni, nemcsak ezt a szubjektivitást kellett általánosságában meghatározni, hanem igazi alapjához, a műalkotásegyéniséghez is kellett előrehatolnunk. Emellett olyan meghatározást kellett belevonnunk fejtegetésünkbe, amelyet ott még megokolás nélkül említettünk, de amely most közelebbi konkretizálásra szorul, ti. az eredetiséget. Ebben a kérdésben is könnyen megfigyelhetjük, milyen lassan követi a művészet elmélete a művészi gyakorlatot. Míg az utóbbi objektívan mindig eredeti műveket hozott létre, addig az eredetiségnek mint a műalkotások lényeges jegyének problémája viszonylag későn merül fel. Young, aki először fejezte ki hatásosan ezt a gondolatot, a leghelytállóbban meg is formulázta hosszú időre: ott talál eredetiséget, ahol a művész a természetet utánozza, míg más művészek utánzását puszta imitációnak nevezi. Természetesen az „utánzás" terminusa a metafizikai gondolkodásnak minden korlátját mutatja; a „természet" szóban is megvan a felvilágosodásnak kormeghatározta homályossága és elmosódottsága, és kissé Rousseau-szerűen hangzik, ha a művész viszonya a művészeti fejlődéshez kizárólag mint kész művek utánzásának elhárítása kerül szóba. Mindez azonban mit sem változtat annak alapvető jelentőségén, hogy szükségszerű összefüggést állapított meg a műalkotás eredetisége és az objektív valóság visszatükrözése között, mert ezzel az eredetiség meghatározása megszabadult minden irracionalizmustól. Young viszonylagos világossága és haladó szelleme ellentétet mutat nemcsak francia elődeinek és kortársainak mondain-agnoszticista „je ne sais quoi"- elméletével szemben, hanem az irracionalizmusba való lecsúszással is a klasszikus német filozófiában.

Így Kant is a zseni „első tulajdonságának" tekinti az eredetiséget. Kant annyiban végtelenül felette áll elméletileg az általunk korábban tárgyalt moderneknek, hogy felismerte az „eredeti badarság"

(„originaler Unsinn") veszélyét s a „mintaszerű" (Edemplavesch) követelményét állította fel a zseni számára. (Hogy emellett előrehatol az esztétikai törvény és zsenialitás közötti dialektika megsejtéséhez, anélkül azonban, hogy kielégítő megoldást talált volna, azt csak más konkrétabb összefüggésekben tárgyalhatjuk.) Világosan látható, hogy Kant egy ésszerű, filozófiailag pozitívan és határozottan kifejezhető tényösszefüggést csak a tudományosság kategóriáiban képes gondolni. Minél igazabban és mélyebben sejti az esztétikai világnak másnemű, sajátos szerkezetét, annál inkább csak tisztán negatívan, csak a tudatosság és fogalmiság tagadásának formájában képes kifejezni felismerését. Ezért ezeknek a tisztán tagadóan megfornulázott meghatározásoknak — nagyon is ellentétben gondolkodásának alaptendenciáival — az irracionalisztikusba kell átcsillogniok. Így szerinte a zseni „olyan alkotás szerzője, amelyet zsenijének köszönhet; ő maga sem tudja, hogyan jut az ehhez szükséges eszmék birtokába; az sincs hatalmában, hogy efféléket tetszése szerint vagy tervszerűen kigondoljon és másokkal közöljön olyan előírásokban, amelyek hasonló alkotások létrehozására képesítik őket."[1] Világosan látható, hogy a művészet taníthatóságának stb. — magábanvéve helyes sejtésekből származó — elvont tagadása a tudományos kategóriák e kizárólagos uralma következtében jut olyan szélsőségesen tagadó kifejezésre.

Ez mindenesetre egy lépés visszafelé Younggal szemben; az esztétikai kategóriák, itt az eredetiség, mint a racionalis gondolkodásnak tisztán negatív másléte, mint fogalmi meghatározhatatlanság határozódnak meg. Ha ez már Kantban — ismételjük: akaratlanul — az irracionalizmushoz való közeledést hoz létre, annál inkább a romantikus művészetelméletben, amely épp ezt a motívumot tolja tudatosan és pozitív hangsúllyal a középpontba és a zsenit, az eredetiséget teljesen irracionalizálja. Emellett kikerülhetetlen, hogy az eredetiség tisztán szubjektív jelleget ölt, hogy a szingularitás, az egyediség a domináló helyet foglalja el a romantika elméleti és gyakorlati megnyilvánulásaiban, persze gyakran misztikus általánossággal vegyülve. Hogy a romantikus iróniában ez a szingularitás is felbomlasztja önmagát, csak fokozza az esztétikailag destruktív tendenciákat: a romantikus irónia az én e partikularitásának közvetlenül maradó átcsapása az elvontan általánosba és viszont; nem véletlen tehát, hanem művészetifilozófiai szükségszerűség, hogy ilyen gyakorlatban uralkodóvá kell lennie a modorosságnak, minden általunk jellemzett következményével.

[1] Kant, *Az ítélőerő kritikája*. 46. §.

Csak Hegel esztétikájában látunk egy lépést előre Younggal szemben, mégpedig abban, hogy az eredetiség ismét a legszorosabb összefüggésben jelenik meg a megformált tartalommal, hogy vehikulumnak fogja fel egy objektív értelemben jelentős tartalom létrehozására, hogy ezért a magyarázat módszertani kiindulópontját nem a szubjektumban, hanem magában a műben keresi. Ezért Hegel sokkal határozottabban és egyúttal mélyebben alapozza meg a szubjektív (a szubjektivitás mint egyediség) puszta partikularitásának elutasítását, mint Kant. Így mondja Hegel: „A rossz kép az, amelyben a művész önmagát mutatja; az eredetiség: valami egészen általánosnak létrehozása."[2] Így Hegel élesebben választja el az eredetiséget „puszta ötletek önkényétől és szubjektivitásától"; abban látja lényegét, hogy egyrészt „egy magán- és magáértvalósága szerint ésszerű tárgyat ragad meg", másrészt, hogy az, ahogyan feldolgozza ezt az anyagot, megfelel „egy meghatározott műfaj lényegének és fogalmának." Ennek megfelelően Hegel az eredetiségre vonatkozó meghatározását így foglalhatja össze: „Az eredetiség ennélfogva azonos az igazi objektivitással, s olymódon egyesíti az ábrázolás szubjektív és tárgyi elemét, hogy a két elem már semmi idegen mozzanatot nem tartalmaz egymással szemben. Az egyik vonatkozásban ezért ez a művész legsajátabb bensejét fejezi ki, másfelől azonban csupán a tárgy természetét tárja fel — úgyhogy a művész sajátszerűsége csupán magának a tárgynak sajátszerűségeként jelenik meg, és e sajátszerűség éppúgy a tárgyból jön létre, mint a tárgy az alkotó szubjektivitásból."[3]

Nem szorul külön magyarázatra, hogy mindezzel fontos lépés történt túl a felvilágosodáson. Young még csak a valóság (nála: a természet) visszatükrözésének (nála: utánzásának) — elvont — aktusában látja az eredetiség legfontosabb megkülönböztető jelét, míg Hegel már nemcsak a visszatükrözés tárgyát (az önmagában ésszerű tartalmat), hanem miként jét is (azt, hogy a műfajnak megfelel stb.) rögzíti meg mint meghatározásokat. Első tekintetre azt lehetne gondolni, hogy a visszatükrözés hiányzása Hegel idealista rendszeréből itt csupán formális ismeretelméleti fogyatékosságot hoz létre, hogy itt is a „feje tetejére állított materializmus" egy esetéről van szó. De nem így áll a dolog. Mivel Hegel itt olyan problémához nyúl, amelynek igaz megoldásához a kulcsot, mint Young helyesen érezte, a visszatükrözés tana szolgáltatja, ennek nem-alkalmazása megfosztja Hegelt attól a lehetőségtől, hogy

[2] Hegel, *Werke*. XV. köt. Berlin 1932. 645. l.
[3] Hegel, *Esztétikai előadások*. Akadémiai Kiadó, 1952. I. köt. 299. l.

épp azt használja fel a kérdés konkrét tisztázására, ami legjobb és leghaladottabb az esztétikájában, a történetiséget.

A művészet történetiségének jelentőségét épp az eredetiség elemzésében nem szabad lebecsülni. Mert ha a művészet által visszatükrözött valóság lényegileg változatlan volna, akkor az eredetiség csak abban a mélységben nyilatkoznék meg, amellyel a művész behatol a valóság legfontosabb meghatározásaiba. Minthogy azonban a szakadatlan társadalmi-történelmi változás hozzátartozik a valóság lényegéhez, azért nem hanyagolható el a művészi visszatükrözésben. Sőt, a helyes reprodukció központi kérdésévé nő. Mert ha — miként már Hegel — a tartalom történeti változásában ismerjük fel a művészet formabeli, stílusbeli, kompozícióbeli stb. változásának alapját, akkor világos, hogy a művészeti formálásban épp a változásnak ez a mozzanata, az újnak keletkezése, a réginek elhalása, az embereknek egymással való kapcsolataiban végbemenő társadalmi struktúraváltozások okai és következményei állnak szükségképp a központban. A művészi eredetiség mint magára a valóságra való irányultság, nem pedig arra, amit a művészet eddig tartalomban és formában alkotott, épp ebben a szerepben nyilvánul, hogy felfedezi, azonnal megtalálja azt, hogy mi újat hoz létre a társadalmi-történelmi fejlődés.

Noha ezt még a történelmi módszernek az esztétikában való megalapítója, Hegel sem tárgyalta elméletileg, mégis mindig központjában állott a valóban igazi művészi formálásnak.[4] De csak a marxizmus esztétikájában kaphat ez az ősrégi kérdés pontos elméleti értelmet: eredeti az a művész, akinek sikerül helyesen megragadni a korában fellépő lényegesen újat tartalom, irány és arány tekintetében, aki képes az új tartalomnak szervesen megfelelő, belőle újjászületett formát kialakítani. Hogy az eredetiségnek ez a fogalma hogyan függ össze szükségszerűen alapkérdésünkkel, a különösség kérdésével, csak akkor konkretizálhatjuk, ha tisztáztunk néhány — vele szorosan összefüggő — kérdést legalábbis legáltalánosabb vonásaiban: a művész kikerülhetetlen állásfoglalását az általa formált valósággal szemben, a pártosság kérdését, valamint a dialektikus viszonyt jelenség és lényeg között a műalkotásegyéniségben.

[4] Egyes régi elnevezések, mint troubadour, trouvère, novella stb. arra utalnak, hogy ezt a gyakorlatot sokszor kísérte elveinek világos sejtése.

VI. FEJEZET

PÁRTOSSÁG

Ami a pártosságot illeti, olyan problémakomplexumról van szó, amellyel kapcsolatban bizonyos előítéleteket kell legyőzni. Egyrészt számos polgári teoretikus az elméleti-kontemplatív magatartás egyoldalú túlbecsüléséből kiindulva, minden igaz művészetet pártfelettinek, a napi harcok nyüzsgéséből kiemelkedettnek tekint, s megvetően vagy a legjobb esetben mentegetően nyilatkozik jelentős művészek határozott állásfoglalásáról. Kant „érdektelenség"-elmélete — amelynek jogos lényegéről más összefüggésekben kell majd beszélnünk — éppúgy erősítette ezt a beállítást, mint nagyhatású írók mondásai, pl. Flauberté, aki „impassibilité"-jével azt képzelte, hogy ilyen gyakorlatot folytat. Másrészt vannak marxisták, akik a pártosságot a szocialista realizmus vagy legjobb esetben néhány jeles előfutára kiváltságának tartják. Az ilyen nézetek elutasítása magától értetődően nem jelenti annak tagadását, hogy a szocialista realizmus tudatos pártossága, egy — elvben — helyes tudatosságú pártosság, amely csakis a marxizmus világnézete által vívható ki, valami minőségileg új a minden korábbi művészeti gyakorlatban mutatkozó spontán állásfoglalásokhoz képest. (E minőségileg újnak konkrét következményeiről csak a stílusok esztétikai elemzésénél beszélhetünk.)

Itt, ahol csak azt tárgyaljuk, ami közvetlenül az esztétikai visszatükrözés sajátosságából következik, pusztán a művészetnek ezzel az általános és spontán pártosságával van dolgunk és nem lehetünk tekintettel a még oly fontos történelmi változásokra. Mit jelent az ilyen pártosság? Először is hangsúlyozni kell: számunkra kizárólag az a fontos, milyen a műben művészi eszközökkel megformált állásfoglalás az ábrázolt világgal szemben. Hogyan képzeli maga a művész ezt az ő magatartását a valósághoz, az életrajzi kérdés, nem esztétikai; elég, ha emlékeztetünk a flauberti elméletre és rikító ellentétességére a polgári világnak éles-irónikusan pártos alakításával jelentős műveiben. Ha itt az ilyen állásfoglalás spontaneitásáról és kikerülhetetlenségéről beszélünk, akkor ismét szemügyre kell vennünk a különbséget a valóság tudományos és művészi visszatükrözése között.

Hogy bizonyos egyszerűsítéssel gyorsan megvilágítsuk a kérdést, előbb csak az egzakt matematikai természettudományokról beszélünk. Valamely bennük kifejezett törvény, ha helyesen van megfogalmazva, a tudatunktól függetlenül létező valóságnak egy objektív és általános összefüggését állapítja meg. Az ilyen törvény önmagában nem tartalmaz semmiféle állásfoglalást, legfeljebb, ha ugyanazoknak az összefüggéseknek korábbi helytelen és hiányos formulázásait értékesebbekkel helyettesíti. Hogy mennyiben volt a felfedező személyes pártállásának szerepe e törvény kidolgozásában, ismét életrajzi kérdés, amely nem érinti magát ezt az ismeretelméleti problémát, az objektív valóság helyes visszatükrözésének lehető legnagyobb megközelítését.

Természetesen sűrűn előfordul és éppenséggel nem véletlenül, hogy tudományos felfedezések a leghevesebb ideológiai ellenségeskedések kiindulópontjává lesznek; így Kopernikus vagy Darwin felfedezései. Ezeket azonban ismeretelméletileg meg kell különböztetni a tudományos vitáktól az új törvények helyességéről vagy helytelenségéről. A szenvedélyes összeütközések a kopernikusi elmélettel kapcsolatban, amelyek többek között Giordano Bruno elégetéséhez, a Galilei elleni inkvizíciós perhez stb. vezettek, a dolgok lényege szerint a feudális vagy polgári társadalmi rend ellentéte körül forognak. Hogy az általános világnézetnek geocentrikus vagy heliocentrikus alapjai legyenek-e, van-e joga a tudománynak minden tény elfogulatlan vizsgálatához akkor is, ha eredményei nem egyeznek a vallás dogmáival: ezek természetesen ideológiai kérdések a hanyatló feudalizmus és a feltörekvő polgárság között, harcok a feudális felépítmény fenntartásáért vagy elpusztításáért. Helyesen mondhatta ezért Fogarasi Béla, hogy ezek a viták a felépítményhez tartoznak, maga a kopernikusi elmélet ellenben nem.

Jellemző, ha Lenin az *Empiriokriticizmus*ban a pártosságról beszél, akkor kifejezetten kiemeli a filozófia pártosságát (itt összefüggésben a természettudományokkal) s maguknak a természettudományoknak gyakorlatát egészen ellentétes értelemben kezeli. „Ezek a professzorok a legértékesebb műveket képesek ugyan adni a kémia, a fizika története speciális területén, de *egyetlenegynek* sem szabad közülük elhinnünk *egyetlen szót sem*, amikor filozófiáról van szó."[1] De a társadalomtudományokra vonatkozóan is, amelyekben

[1]Lenin, *Materializmus és empiriokriticizmus*. Szikra, 1949. 350. l. Hogy napjainkban a filozófiai idealizmus eltorzítja a természettudományok módszerét is, csak bonyolultabbá teszi a kérdést, de nem változtat ismeretelméleti lényegén. A fizikai idealizmus filozófiai leküzdése vagy védelme most is a felépítményhez tartozik; az, hogy a fizikának ez vagy az a részletelmélete helyes-e vagy hamis, nem.

az osztályharcok sokkal erősebben és közvetlenebbül játszanak bele magába a kutatási módszerbe, azt kell mondani, hogy teszem a profitráta tendenciális esésének törvénye igaz, függetlenül attól, milyen osztályérdekeket mozgósítanak leküzdésére; hogy azok a tények, amelyeket a gazdaságtan vagy a történettudomány megállapít, helyesek vagy helytelenek aszerint, hogy az objektív valóságot tükrözik-e, vagy pedig puszta agyrémeket jegyeznek-e fel. Lenin így folytatja az imént idézett gondolatmenetet a tudományokra vonatkozóan: „Miért? Ugyanazon oknál fogva, amiért a politikai gazdaságtan *egyetlenegy* professzorának sem szabad ellhinnünk *egyetlenegy szót sem*, mihelyt a politikai gazdaságtan általános elméletéről van szó, bármilyen értékes munkákat képes is adni a tényekkel foglalkozó speciális kutatások terén. Mert a politikai gazdaságtan a modern társadalomban éppen olyan *párttudomány*, mint az *ismeretelmélet*."[2]

Ha most a pártosság sajátos jellegét a valóság esztétikai visszatükrözésében akarjuk gondolatilag megragadni, arra kell irányítani figyelmünket, hogy egyrészt ugyanannak az objektív valóságnak lehetőleg hű képmásáról van szó, hogy azonban másrészt itt nem az általános törvényszerűség gondolati megragadása az elérendő cél, hanem olyan különösnek érzékletes, jelképes formálása, amely mind általánosságát, mind egyediségét magában foglalja, magában megszüntetve -megőrzi, amelynek formaadása nem törekszik általános alkalmazásra a tudomány értelmében, hanem ennek a határozott tartalomnak a forma által való alakítása következtében az egyetemes utánélés lehetőségére irányul.

Majdnem banálisan magától értetődő, ha hozzáfűzzük, hogy ilyen különösség csupán a közvetlen egyediségek kiválasztása, kiválása, általánosítása alapján keletkezhetik. Itt mindenekelőtt fontos, hogy közelebbről meghatározzuk ennek az esztétikai általánosításnak specifikus jellegét. Először is azt kell itt szem előtt tartanunk, amit a művészi eredetiség vizsgálata során értünk el az e jelenség megfogalmazását célzó eddigi kísérletek összefoglalásaképpen: az eredetiség, mondottuk ott, a döntő vonások megragadása a réginek és újnak harcában, az új specifikus mozzanatainak művészi kidolgozása, mégpedig olyan formaadásban, amely épp ennek a különös újnak visszaadására és kifejezésére irányul. Ez azt jelenti, hogy minden műalkotás lényeges eszmetartalma ilyen harc. Ennek nem mond ellent az, hogy közvetlen tartalma (s ezért közvetlen formája is) valami nyugalmas, sőt idillikus csend lehet, hiszen Schiller épp arra a művészi magatartásra vonat-

[2] I. m. 350—351. l.

kozóan, amely idillek alkotásához vezet, meggyőzően kimutatta, hogy az ilyen anyagválasztás puszta ténye máris kritikai állásfoglalás a jelenhez, hogy az idillikus is mint alkotás pártosságot foglal magában.

Itt a művészet által visszatükrözött és megformált valóság eleve mint egész már pártállást foglal magában a művész jelenének történelmi harcaival szemben. Az, hogy az életnek éppen ezt és nem más mozzanatát teszi mint jellemző különöst az alakítás tárgyává, ilyen állásfoglalás nélkül nem volna megvalósítható. Akkor a művészet által lemásolt darab valóság (Zola: „un coin de la nature") csakugyan pusztán véletlen kivágás volna, amelynek helyén tetszés szerinti más kivágás lehetne, amely tehát minden szükségszerűség, minden meggyőző erő híján volna. A XIX—XX. század művészetelméletének naturalista és impresszionista tendenciái csakugyan ezt a mozzanatot állították előtérbe. Nagy zavart idéztek is elő a művészetelméletben és a művészi gyakorlatban. Mert az a felfogás, hogy a művészet által formálandó valóság puszta, többé vagy kevésbé véletlen kivágás, egyszerű utánzássá, fotokópiává alacsonyítja le a visszatükrözés dialektikus jellegét. A valóságot ezek szerint az elméletek szerint pusztán pillanatnyi esetleges egyediségükben kell venni, minden művészi általánosítást kizárva az ábrázolásból. Amennyiben előfordul, pusztán — többnyire szociológiai, olykor pszichológiai — elvont általánosítás. Tudjuk persze, hogy a csak némileg is jelentős impresszionisták és naturalisták szerencséjükre nem vették mindig szó szerint ezt az elméletüket; elég, ha Zolára emlékeztetünk. De jellemző egyúttal, hogy pontosan annyira tudtak elméletük művészellenes problematikája fölé emelkedni, amennyire komolyan vették művészi gyakorlatukban az ábrázolt világgal szemben való állásfoglalást; ismét Zola a legjellemzőbb példa, nem annyira azért, mert a művészet tárgyának fent idézett meghatározásához hozzáfűzi az ismert formulát „vu travers d'un temperament" (egy vérmérsékleten keresztül tekintve) — ezzel csupán az objektum egyediségéhez a szubjektum egyedisége járulna —, mint inkább azért, mert az anyag kiválasztását és feldolgozását nála, elmélete ellenére a társadalmi valósággal szemben érzett harcias pártosság hordozta.

De hogyan állunk az olyan művészekkel, akik becsületesen és mélyen meg vannak győződve arról, hogy csupán híven lemásolják a valóságot, szabadon kibontakoztatják fantáziájukat, tisztán kifejezik személyiségüket stb., anélkül, hogy igenlőleg vagy tagadólag akarnának állástfoglalni anyagukkal szemben? Erre megfeleltünk már Flaubertre tett célzásunkban: ha valóban művé-

szileg formálnak, akkor az önámítás állapotában vannak. Már az az egyszerű tény, hogy a valóságnak minden esztétikai reprodukciója át meg át van itatva emóciókkal, mégpedig nem úgy, mint a mindennapi életben, ahol adva vannak a tudattól független tárgyak, amelyeknek szubjektív befogadását ezután emóciók kísérik, hanem úgy, hogy az emocionalitás elengedhetetlen alkotó mozzanata annak a művészi folyamatnak, amely a tárgyat a maga így-és-nem-máslétében formálja. Minden szerelmi költeményt egy asszony (vagy férfi) mellett vagy ellen írtak, minden tájkép összetartó alaptónusa bizonyos hangulat, amelyben — persze gyakran igen bonyolult módon — igenlő vagy tagadó magatartás fejeződik ki a valósággal szemben, bizonyos benne hatékony tendenciákkal szemben.

Emellett a művészetben, bármennyire alapvető is az emóció mozzanata, semmiképp sincs pusztán erről szó. A XIX. század elejétől kezdve a művészet sajátosságának meghatározását célzó kísérletek egyik legfontosabb gyengesége olyan korábbi nézetek cáfolatának elvont-antinómikus módjában gyökerezik, amelyek, mint láttuk, annak következtében, hogy a művészi általánosítást módszertanilag-terminológiailag azonosították a tudományban vagy filozófiában szokásos általános fogalommal, a művészetet nagyon is gondolatszerűvé tették s a tudomány vagy filozófia előkészítő formáját csinálták belőle. *Az ítélőerő kritikájá*ban erősödik az a tendencia, amely a fogalmiságot teljesen el akarja távolítani a művészetből; még Hegel is csak annyit ismer el, hogy az egység a művészetben megvalósul „a képzet elemében is"[3], a fogalmat fenntartja a filozófia számára.

Ez kétségkívül megengedhetetlenül korlátozza a művészet területét. Minthogy a művészetnek ugyanazt a valóságot kell visszatükröznie, mint a tudománynak és a filozófiának, minthogy ebben a visszatükrözésben éppolyan egyetemes, éppúgy totalitásra törekszik, mint ezek, azért nem nélkülözheti az objektív valóságnak és szubjektív tükrözésnek azt a szféráját, azt a színvonalát, amelynek tartalmát, formáját, körét stb. jelöli a fogalom-terminus. Épp legnagyobb műalkotásaink: a görög tragédia és Dante, Michelangelo és Shakespeare, Goethe és Beethoven művei nem jöhettek volna létre, ha helyes volna a legmagasabbrendű gondolatiságnak ez a kizárása a művészi formálásból. Persze, mint kifejtettük a maga helyén, az ilyen konkrét általános fogalmak, gondolatok, világnézetek stb. a művészetben mindig mint a különösségben megszűnten-megőrizve jelennek meg; azaz a művészi

[3] Hegel, *Esztétikai előadások*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 103. l.

formálás tárgya nem a gondolat magában, nem a gondolat a maga közvetlenül tisztán objektív igazságában, hanem úgy, ahogyan konkrét emberek konkrét helyzeteiben mint az élet konkrét tényezője válik hatékonnyá, mint része az emberek törekvéseinek és harcainak, győzelmeinek és vereségeinek, örömeinek és szenvedéseinek, mint legfontosabb eszköz az ember sajátos mivoltának, emberek és emberi helyzetek tipikus különösségének érzékeltetésére.

Elég e legáltalánosabb körvonalak vázolása, hogy igazolva lássuk a műalkotásban való állásfoglalásnak általunk korábban megállapított kikerülhetetlenségét. Mert a már tárgyalt, mindig szükségszerűen pártos emocionalitáson túlmenően az emberek gondolati élete, nem is szólva a vele szorosan kapcsolatos akarati aktivitásról, mindig kapcsolatos mind az élet közvetlenül mozgató egyediségei, mind a bennük megjelenő nagy életproblémák mellett vagy ellen való állásfoglalással. Ez persze egymagában véve csak azzal a következménnyel járna, hogy a műalkotások egyes alakjai, mint az emberek általában, az életük fontos kérdéseivel szemben való lényeges állásfoglalásaik nélkül művészileg el nem képzelhetők és azért nem is ábrázolhatók.

A művészet azonban sohasem egyes jelenséget alakít, hanem mindig totalitásokat; azaz nem elégedhetik meg embereknek törekvéseikkel, rokon- és ellenszenveikkel stb. együtt való visszaadásával, túl kell mennie rajta, mégpedig abban az irányban, hogy emez állásfoglalások sorsát társadalmi-történelmi környezetükben alkossa meg. Ez a környezet alakítóan létezik akkor is, ha közvetlenül csak a magában levő ember jelenik meg a műben, teszem a lírai, festészeti vagy zenei arcképben vagy önarcképben. Mert az ábrázolt egyes ember összes vonásai is sorsának, embertársaihoz való viszonyainak, belső élettendenciái kimenetelének nyomait viselik magukon; elég Rembrandt arcképeire hivatkozni. Így minden művésznek, ha — közvetlenül vagy közvetve — emberi sorsokat választ tárgyául, állást is kell foglalnia velük szemben. Ezt mindig kettős vonatkozásban teszi. Először is az emberek bizonyos szándékainak és törekvéseinek sikere vagy balsikere már a művésznek, illetőleg a műalkotásnak rájuk vonatkozó bírálatát tartalmazza. Konkrétabban: az, hogy az ilyen győzelem vagy az ilyen hajótörés mint tragikus vagy komikus, mint felemelő vagy lesújtó jelenik meg, elárulja már a műalkotásnak ezt a kikerülhetetlen pártosságát. Másodszor minden ilyen diadalt, minden ilyen vereséget, minden ilyen kompromisszumot stb., ha valóban művészi az alakítás, bizonyos pregnáns hangulat vesz körül, amely — ha nem másként is — világosan kifejezi a mű állásfoglalását. Ez természetesen gyakran lehet igen bonyolult, sőt meghason-

lott. Lucanus szavai: „Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni" (az istenek a győző mellé álltak, de Cato a legyőzött mellé) jellemzi sok jelentős mű hangulatát, állásfoglalását az osztálytársadalomnak antagonisztikus ellentmondásai közepett. Ez azonban azt, amit ki akartunk mutatni, a műalkotás pártosságának elkerülhetetlenségét, nem megszünteti, hanem megerősíti.

Ámde annak bizonyítása, hogy valamilyen pártosság általában szükségszerű, még túlságosan elvont volna. A valódi műalkotások igazi pártossága nem herweghi: „Ó, válasszatok egy zászlót, s én megelégszem, Ha mindjárt más is, mint az enyém", hanem nagyon konkrét állásfoglalás az élet konkrét kérdéseivel és tendenciáival szemben. Ezért problémánk szempontjából nem annyira minden műalkotás általános formális pártossága fontos, mind annak egészében, mind minden részletében — jóllehet már ez is elegendő ahhoz, hogy fényt vessen a művészi visszatükrözés sajátosságára a tudományossal szemben —, mint inkább mindenkori konkrét tartalma és az ilyen konkrét tartalmiság általános elve. Mert csak akkor kezdenek konkretizálódni fejtegetéseink az igazi műalkotások eredetiségéről. Ott azt mondottuk, hogy a társadalmilag-történetileg újnak helyes és művészileg helyesen formált megismerése az eredetiség lényege. Fejtegetésünk a mű szükségszerű pártosságáról, az az eredményünk, hogy lényege konkrét tartalmi állásfoglalás konkrét, tartalmilag fontos életkérdésekkel szemben akként határozza meg a művek igazi eredetiségét, hogy bennük tartalmilag helyes állásfoglalások jelennek meg a kor nagy problémáival, az ezekben menyilatkozó újjal szemben, az ennek az eszmetartalomnak megfelelő, ama problémákat adekvát módon kifejező formában.

A visszatükrözött világnak a tudományban és a művészetben való közössége az alapja a kritérium ez általános közösségének; a kritérium pedig: a tartalmi helyesség az újnak felfedezésében, megvilágításában. A tartalmi helyességnek ezt a mozzanatát külön ki kell emelni, mert a pártosság tárgyalása során igen gyakran felmerül — az iránta való pozitív vagy negatív magatartással — a pártosság és objektivitás metafizikai szembehelyezése, olyan felfogás, mintha a pártosság kizárná embereknek, helyzeteknek, sorsoknak objektív, objektívan helyes ábrázolását, vagy pedig ez az objektivitás csak alárendelt mozzanat volna. Lenin ellenben, aki a leghatározottabb és elméletileg legkimerítőbb szószólója volt a marxizmus szükségszerű pártosságának, épp az objektivitásnak ebben elérhető magasabb fokát tekinti egyik döntő jegyének. „Ezen a módon", fejti ki, minden jelenség osztályelemzésére utalva, „a materialista tehát egyrészt következetesebb az objektivistánál

s mélyebben, teljesebben érvényesíti objektivizmusát."[4] Leninnek ez a megállapítása áll a valóság minden visszatükrözésére, a tudományra éppúgy, mint a művészetre. (Hogy a történelem folyamán milyen formákat vesz fel a pártosság, az az esztétika történelmi materialista részének problémája.) A tudományos és az esztétikai visszatükrözésnek ez a közössége azonban csak annál erősebben aláhúzza az ellentétet: az újnak ugyanabban a jelenségében a tudomány megragadja az új (vagy újonnan felfedezett) összefüggések törvényszerűségét, vagy legalábbis helyesen rögzíti meg és értelmezi az így felfogott új egyes tényeket, a művészet ellenben érzékletes, közvetlenül megélhető képmásban mutatja az emberi élet, a társadalom új jelenségeinek életszerű megjelenési formáját. Ezért minden egyedit, amelyben az új közvetlenül életbe lép, ugyancsak általánosítva kell megmutatnia. Ebből a szembeállításból azonban világosan következik, hogy ez az általánosítás csak az egyediségnek a határozott különösbe, a tipikusba való emelése lehet esztétikai értelemben, s ugyanakkor az általános határozottan konkretizálódik: általánossága mint olyan megszűnik az emberi életben megnyilatkozó konkrét hatékonyságában, különösségében.

Ez az általánosítás ellenkező irányt mutat, mint a tudományé. Mind az egyesnek, mind az általánosnak a különösben való megszüntetése a műalkotásban egységes tárgyiságot hoz létre, amelyben az élet törvényei elválaszthatatlanul egyesülnek az életnek benne jelentkező közvetlen megjelenési formáival és elmerülnek benne a megkülönböztethetetlenségig. A Lenin által kiemelt kettősség, tudományos szempontból értékes új tények és részletösszefüggések helyes megállapítása s másfelől pártosság az ismeretelméletben, gazdaságtanban stb., amely meghamisítja és eltorzítja a teljes összefüggéseket, itt lehetetlen. (Ahol ilyen ellentét fellép a művészetben, „a realizmus győzelmének" Engels által jellemzett formáját kapja, vagy megsemmisíti a művészi alkotó tevékenységet.)

A művészet nem ábrázolhat semmiféle tényt vagy vonatkozást, amely kívül esik pártosságán: a művészi pártosságnak meg kell mutatkoznia minden részlet megformálásában, vagy egyáltalán nem létezik művészileg. Művészi szempontból egy tény „megállapítása" azonos a formálásával, a tényt már legpusztább adottságában pártosan nézi és formálja a művész, a mű pro- vagy contraállásfoglalása tetszésszerinti részletjelenségeivel szemben esztétikailag tekintve tárgyiságuk specifikus minősége. Ha a műben kifeje-

[4] Lenin, *A narodnyikság gazdasági tartalma és bírálata Sztruve úr könyvében.* Lenin *művei.* 1. köt. Szikra, 1951. 424. l.

zett ítélet vagy egy benne adott kommentár, amelyek egyes műfajokban teljességgel meg vannak engedve mint esztétikai kifejezési eszközök, művészi értékre tartanak igényt, akkor csak tudatos és világos kifejtései lehetnek annak, ami kifejtetlenül már benne volt az alakított tárgyiságban; tehát inkább direkt vagy indirekt minőségi fokozása a formált tárgyiságnak, mintsem puszta ítélet vagy kommentár tőle független tárgyakról. Még határozottabb mértékben vonatkozik ez a mű egészére. Kompozíciója, a részek kölcsönös megvilágítása és határozottabbá tétele kölcsönös viszonyaik dinamikája és arányossága által: a tulajdonképpeni művészi út az élet bizonyos tendenciáinak esztétikai igenlésére vagy elvetésére.

Ebben nem foglaltatik a pártosságnak semmiféle gyengítése. Ellenkezőleg. Ez a felfogás inkább azt a lényeges esztétikai tényállást fejezi ki, hogy a valódi műalkotás szőröstől-bőröstől, minden pórusában pártos, hogy felépítésének elvei állásfoglalást jelentenek az élet nagy problémáival szemben, hogy a pártosság nem szakítható el esztétikai tárgyiságától. Ilyen szerves egységet nemcsak kifejezetten harcos temperamentumoknál látunk, mint Swift, Daumier vagy Szaltikov-Scsedrin, hanem éppígy úgynevezett objektív művészeknél is, mint Shakespeare vagy Tolsztoj. Itt csupán a kifejezési eszközök, a művészi temperamentum különbségéről van szó, amelyeknek jellegét, megnyilatkozási módját osztályszerűségük határozza meg, nem pedig a művészi formálásnak alapjában különböző végső elveiről. Épp a helyes objektivitásnak Lenin által történt összekapcsolása a pártossággal adja meg az esztétikának a lehetőséget a pártosság igazi lényegének helyes kifejezésére.

LÉNYEG ÉS JELENSÉG

Ezzel elérkeztünk második kérdésünkhöz. Az élet mindig reprodukálja a régit, szakadatlanul újat hoz létre, a réginek és újnak harca átvonul az összes életnyilvánulásokon. Eddig elért kritériumunk azonban csak általánosan mondja ki a tartalmi helyesség követelményét; ebben az általánosságban tehát még nem adhat igazi mértéket. Ha el akarjuk érni a mérték szükséges konkrétságát, akkor legalább röviden be kell iktatnunk és meg kell vizsgálnunk a jelenség és lényeg dialektikáját. Marx azt mondja: „Minden tudomány fölösleges volna, ha a dolgok megjelenési formája és lényege közvetlenül egybeesnék."[1] Minthogy Marx ezzel a megállapítással kapcsolatban a valóság tudományos visszatükrözésének létszerű alapját tárgyalja, mintogy a tudomány és a művészet létalapja objektív értelemben ugyanaz, azért a jelenség és lényeg e viszonyának az esztétikai visszatükrözésre is érvényesnek kell lennie.

Ámde itt is újra felmerül a kettőnek különbsége, sőt ellentétessége a visszatükrözött objektív valóság azonosságán belül. A tudományos visszatükrözés alaptendenciája a jelenség és a lényeg világos elválasztása; elég itt mindenekelőtt bizonyos fizikai jelenségek matematikai kifejezésére gondolni, de a társadalomtudományokban is — mint pl. a gazdaságtudományban az árral és értékkel kapcsolatban — megszüntetik a közvetlen jelenségformát, hogy lehetővé tegyék a lényeg adekvát fogalmi megragadását. S világos, hogy még ott is, ahol a tudományos célkitűzés az egyediség pontos kikutatása — mutatja ezt előbb idézett példánk, az orvosi diagnózis — a tudományosan egyértelműleg meghatározott egyes eset szintén csak megszűnten foglalhatja magában és kell, hogy magában foglalja a közvetlen jelenségformákat, ha meg akarja valósítani a lényeg megismerésének lehető legegzaktabb alkalmazását. Mindebből következik, hogy a valóság tudományos visszatükrözésének fel kell bontania a jelenség és lényeg közvet-

[1] Marx, *A tőke*. III. köt. Szikra, 1951. 885. l.

lenül adott kapcsolatát, hogy megragadva a lényeget, elméletileg kimondhassa a jelenség és lényeg törvényszerű összefüggését. A lényeg ekként nyert általános kifejezésének mindig alkalmazhatónak kell ugyan lennie ama jelenségekre és magában kell foglalnia törvényszerűségüket; külsőleg azonban, épp a jelenség oldaláról tekintve, ez az egység megelőző és — ami a jelenség közvetlenségét illeti — fenn is tartott szétválasztást feltételez. Hogy ez a folyamat az objektív valóságnak annál nagyobb megközelítését hozza létre, minél általánosabb a lényeg kifejezése, minél határozottabb a fent meghatározott szétválasztás, az magától értetődik. Nem véletlen tehát, hogy Lenin „pompásnak" mondja Hegel gúnyolódását „a természet és a történelem iránt tanusított gyengédségen".[2]

Persze ugyancsak magától értetődik, hogy a művészi munkafolyamatban a művész hasonlóképpen túlmegy a jelenségnek közvetlenül adott egyediségén. A naturalizmus különböző fajai épp azért hatnak művészetellenesen és formafelbontóan, mert a valóság visszatükrözésében a közvetlen jelenségformáknak ezt az egyediségét sem nem akarják, sem nem tudják legyőzni. (Minden félreértés elkerülése végett jegyezzük meg itt röviden, hogy az olyan kifejezések, mint formafelbontás vagy formanélküliség magától értetődően nem jelentik a formáltságnak általában való felbomlasztását — ez valami elvileg lehetetlen —, hanem a forma esztétikai jellegének megsemmisítését. Már Hegel helyesen jegyezte meg, hogy formanélküliségen „a kellő forma hiányát kell érteni".[3])

Ámde a jelenségforma egyediségének megszüntetése csak kiindulópontja a művészi munkafolyamatnak, a jelenség és lényeg tudatszerű szétválasztása, a lényegesnek határozott kimunkálása és megmunkálása: ebben a tekintetben hasonló úton jár, mint a tudományos visszatükrözés. Míg azonban ez utóbbi, mint láttuk, ragaszkodik a jelenségforma és lényeg éles szétválasztásához, addig a jelenségformának a műalkotásban befejeződő megszüntetési folyamata megszüntetés a szónak betűszerinti hegeli értelmében, ti. egyszerre megsemmisítés, megőrzés, magasabb színvonalra emelés. Ismét Goethe az, aki először formulázta meg világosan az esztétikai visszatükrözésnek ezt a sajátosságát. Nem szól ugyan kifejezetten művészetről az általunk idézett helyen, de korábbi elemzéseink kimutatták, hogy Goethe gyengesége a természettudományok módszertanában épp abban van, hogy ezt túlságosan

[2] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 111—112. l.

[3] Hegel, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1950. 133. §. *Függelék*.

is közel akarja hozni az esztétikához, s ezért az, ami ott gyengeség volt, itt úttörő erénnyé lesz. Goethe azt mondja : „Van egy gyengéd tapasztalat (zarte Empirie), amely a legbensőbben azonosul a tárggyal s ez által a tulajdonképpeni elméletté lesz." Már stílus tekintetében feltűnik az ellentét Hegellel: emennél szatirikus polémia a közvetlen valóság iránt tanúsított „gyengédséggel", amannál „gyengéd tapasztalat". Ez ellentét a legnagyobb élességgel megvilágítja a közvetlen jelenségforma és lényeg viszonyát a tudományos, illetőleg a művészi visszatükrözésben.

A művészet általánosítása, mint ismételten láthattuk, más utakon jár, mint a tudományé. A jelenség és lényeg viszonyának döntően fontos kérdésében a művészetnek ez a sajátossága abban nyilvánul, hogy a lényeg teljesen felolvad a jelenségben, nem nyerhet tőle elkülönült önálló alakot a műalkotásban, míg a tudományban — gondolatilag — a lényeget el kell választani a jelenségtől, s a logikai, módszertani és tárgyi-tartalmi összekötőszálaknak a kettő között nem szabad megszüntetniök ezt a — gondolati — szétválasztást. Ezzel a művészet látszólag közelebb áll az élethez, mint a tudomány. Ez annyiban felel meg az igazságnak, hogy a lényeg önálló alakjának tudatos megsemmisítése ezt a mozzanatot emeli ki a valóság struktúrájából, hogy a lényegnek csak a jelenségben van reális egzisztenciája. De ez mégiscsak látszat, mert ennek az életben és a művészetben való bennelakozásnak igen különböző minőségei vannak ; a valóságban jelenség és lényeg reálisan szétválaszthatatlan reális egységet alkot, a gondolkodás nagy feladata pedig az, hogy a lényeget gondolatilag kihámozza az ilyen egységből s ezáltal megismerhetővé tegye. A művészet ellenben a jelenség és lényeg *új* egységét teremti meg, amelyben a lényeg egyrészt — mint a valóságban — rejtetten bennefoglaltatik a jelenségben, másrészt egyúttal olyan módon hatja át valamennyi jelenségformát, hogy minden nyilvánulásukban — s ez magában a valóságban nem így történik — közvetlenül megjelennek mint lényegük egyértelmű megnyilatkoztatói.

Tudomány és művészet tehát a jelenségnek és a lényegnek a valóságban magánvalóan létező kölcsönös viszonyát számunkravaló-létté változtatják. A művészet sajátos mozzanata azonban abban van, hogy a közvetlen benyomásban a valóság szerkezete megőrzöttként jelenik meg, hogy közvetlenül viszi keresztül a lényeg evidenssé-tételét anélkül, hogy a tudatban sajátos, a jelenségformától különválasztott alakot adna neki. A művészi formának ez a teljesítménye is az objektív valóságnak egy fontos oldalát tükrözi vissza. Csak az idealizmus, az agnoszticizmus és a szkepti-

cizmus tagadja a jelenség, a látszat realitását. A tudomány azzal, hogy a lényeg kidolgozásának kerülőútján visszatér a jelenséghez, gondolatilag igazolja ennek realitását. Ezt teszi a dialektikus materializmus is, tudatosságra emelve a tudományos gyakorlatot. Lenin azt mondja: „vagyis a lényegtelen, a látszólagos, a felszínen levő gyakrabban eltűnik, nem tartja magát olyan ‚szilárdan', olyan ‚keményen', mint a ‚lényeg'. Például: a folyó mozgása — fent hab, alant a mély áramlások. *De a hab is* a lényeg kifejezése!"[4] És tovább: „A látszó annyi, mint a lényeg *egyik* meghatározásában, egyik oldalát tekintve, egyik mozzanatában. A *lényeg* éppen annak látszik. A látszat magának a lényegnek tüneménye (Scheinen) önmagában."[5] A valóság művészi visszatükrözésének specifikus mozzanata a jelenség és lényeg e kölcsönös viszonyának formálása, de úgy, hogy olyan világ van előttünk, amely látszólag csupán jelenségekből áll, ám olyan jelenségekből, amelyek anélkül, hogy elvesztenék jelenségformájukat, „mulandó felszín"-jellegüket, sőt éppen érzékletes erősítésükkel minden mozgás- és nyugalmi mozzanatukban mindenkor megélhetővé teszik a jelenségben rejlő lényegiséget. A különösség, amely mint a művészi visszatükrözés központja, mint az általánosság és egyediség szintézisének mozzanata ezeket megszünteti magában, meghatározza a közvetlenül adott jelenségvilág általánosításának azt a specifikus formáját, amely megőrzi jelenségformáit, de átlátszókká, áttetszőkké teszi őket a lényeg szüntelen megnyilatkozása számára.

A műalkotások e jellegének szemmellátható ismertetőjeleit természetszerűen rég ismerte az elmélet. De sokáig ahhoz vezettek, hogy elvetették „hazugvoltukat" s a megismerés kezdetleges „előzetes formájának" tekintették őket. Csak a dialektika fejlődése a klasszikus német filozófiában vezetett oda, hogy a művészetnek ezt az igazi sajátosságát pozitív értelemben mint meghatározó lényeges jegyét ismerjék fel és értékeljék. Hegel azt mondja: „*Az érzéki szemlélet* formája mármost a *művészethez* tartozik, s így a művészet az, ami az igazságot a tudat számára érzéki alakítás módján tünteti fel, mégpedig olyan érzéki alakítás módján, amelynek magasabbrendű, mélyebb értelme és jelentése van ebben a megjelenésben, anélkül mégis, hogy az érzéki közegen keresztül a fogalmat mint olyat, a maga általánosságában akarná megfoghatóvá tenni; mert éppen a fogalom egysége az individuális jelenséggel — ez a szép és a szép művészeti termelésének lényege."[6]

[4] Lenin, *Filozófiai füzetek*. Szikra, 1954. 106. l.
[5] I. m. 109. l.
[6] Hegel, *Esztétikai előadások*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 103. l.

S ennek megfelelően a szépnek meghatározását így foglalja össze: „Ezért a *szép* meghatározása: az eszme érzéki *látszása*."[7]

Ezzel nagy lépés történt előre az esztétikainak helyes felfogásában. De, mint mindenütt, Hegel idealizmusa itt is eltorzítja zseniális felismeréseit és sejtéseit. Utaltunk már arra, hogy az esztétikainak szemléletként való felfogásában csak a képzet, de nem a fogalom megszüntetését engedi meg a szemléletben, hogy tehát megtagadja a művészet tartalmától azt, hogy a valóban kifejtett konkrét általánosságot foglalja magában mint megszüntetett mozzanatot. Ezzel teljesen összhangban van a művészetre vonatkozó történetfilozófiájával, amely az emberiség történelme folyamán a művészetet e fejlődés meghaladott stádiumává változtatja. Ezen elvének ellentmondásossága azonban élesen jelentkezik abban, hogyan tárgyalja azoknak a korszakoknak nagy művészeit, amelyek a rendszer struktúrája szerint már túlhaladták a művészetet; különösen megmutatkozik ez Goethe tárgyalásában. De elméleti-esztétikai fejtegetéseibe is behatolt ez az ellentmondás. Hegel meghatározása szerint az eszme: az igaz, amely „csak az *általános eszme* a gondolkodás számára". De „az eszmének külsőleg is realizálnia kell magát s el kell érnie bizonyos meglevő egzisztenciát mint természeti és szellemi objektivitást". Ez csak a szépben valósul meg: „Amikor (az igaz — L. Gy.) e külsőleges létezésében közvetlenül a tudat számára létezik s a fogalom közvetlenül egységben marad a maga külső jelenségével, akkor az eszme nemcsak igaz, hanem *szép is*."[8] Hegel minden ismerője látja, hogy itt ugyanazt a salto mortalét hajtja végre az eszmétől a valósághoz, mint a rendszer egészében a logikától a természetfilozófiához való átmenete során, s ezzel misztifikál minden átmenetet és összefüggést.

Ámbár tehát Hegel világosabban ismeri fel a jelenség és lényeg dialektikáját az esztétikában, mint bármelyik elődje, mégis az előtt a hamis dilemma előtt áll, hogy a művészetet vagy lefokozza a gondolkodás puszta „előzetes formájává", vagy felemelje a valóság lényegévé. Végső oka ezeknek az antinomikus ellentéteknek, ennek a nagyszerű dialektikus nekifutásokból való visszaesésnek kétségkívül Hegel idealista rendszerkoncepciója, amelyből szükségképp hiányzik a visszatükrözés tana. De nem lényegtelen szerepe van ebben annak is, hogy Hegel — ismét ragyogó nekifutásai ellenére — elhanyagolja itt a művészi általámosítás specifikus mozzanatát, s az általánost a művészetben ugyan-

[7] I. m. 114. l.
[8] I. h.

csak tisztán logikai-filozófiai módon fogja fel. Ennélfogva mégis elmegy a jelenség és lényeg dialektikájának esztétikai sajátossága mellett, félreismeri a különösség szerepét annak a világnak felépítésében, amelyet — a valóság visszatükrözéseként — teremt a művészet, holott csak ezáltal alapozható meg elméletileg önállósága s a tudománnyal és a filozófiával való egyenértékűsége.

Jelentős, Hegelen túlmenő lépést találunk Belinszkij esztétikai elméletében. Az ortodox hegelianizmustól a materialista filozófiához való átmenet korából származó, *A művészet eszméje* című tanulmányában a következő definíciót adja: „A művészet az igazság közvetlen szemlélete, vagyis képekben való gondolkodás."[9] A jelentős ebben a lakonikus formulázásban az, hogy átfogja a probléma mindkét oldalát, mind a gondolkodás és művészi tevékenység egységét, mind a művészet specifikus jellegét. A „közvetlenség" kifejezés, épp az esztétikára való alkalmazásában, természetesen Hegeltől származik. Azzal azonban, hogy Belinszkij ezt a fogalmat összekapcsolja a „képekben való gondolkodással", a művészet önállóságának sokkal határozottabb fogalmazását adja, mint ez maga Hegel számára lehetséges volt. Mert a hegeli „szemlélet" bizonyos értelemben mint az esztétikainak területi kategóriája, már eleve magában rejti a hierarchikus alárendelést a képzet és fogalom alá, Hegel pedig csupán a képzetre, de nem a fogalomra vonatkozóan, kockáztatta meg azt a kísérletet is, hogy dialektikus kölcsönös viszonyt csináljon a merev hierarchiából. (Ennek megfelel az, hogy a művészet történetfilozófiájában a vallás és művészet viszonya sokkal dialektikusabban sikerült, mint a művészetnek ellentmondásos-antinómikus viszonya a filozófiához. E probléma megoldatlansága visszahat természetesen a jelenség és lényeg dialektikájára ezeken a területeken.)

Ha ellenben Belinszkij „képekben való gondolkodásról" beszél, akkor beleérti ebbe a művészetnek a fogalmi gondolkodással való egyenjogúságát is. Belinszkij meghatározásának gyengéje az, hogy a művészet e definíciójának megformulázása idején ismeretelméleti tekintetben még az azonos szubjektum-objektum álláspontján van, nem pedig az objektív valóság visszatükrözésének álláspontján. Azt mondja: „. . . minden, ami van, minden, amit anyagnak vagy szellemnek nevezünk, a természet, az élet, az emberiség, a történelem, a világ, a világmindenség — mindez gondolkodás, amely önmagát gondolja."[10] Ez az objektív-idealista

[9] Belinszkij, *Összegyűjtött művei*. II. köt. Moszkva 1948. 67. l. (Oroszul).
[10] I. m. 68. l.

kiindulópont arra kényszeríti Belinszkijt, hogy mindent erre — az azonos szubjektum-objektum értelmében objektívnak vélt — gondolkodásra alapítson, ezzel azonban de facto legfeljebb a művészi folyamatot határozhatta meg, de nem az objektív értelemben vett esztétikait. Mivel pedig a definícióból hiányzik a viszony az igazi objektív valósághoz, az esztétikainak egy fontos mozzanatát ragadja ugyan meg, de csak egy mozzanatát.

A nagy lépés tehát, amellyel Belinszkij itt túlmegy Hegelen, abban van, hogy megalapozza az esztétikainak egyenértékűségét és — a „kép" terminusával — sajátosságát is a tiszta elmélettel szemben. Az utóbbi felfogás egyúttal éles elhatárolás művészet és tudomány között az általános felfogásában: az, hogy gondolkodásról van szó, azt jelenti, hogy az általánosság egyformán átfogja mind a kettőt; az, hogy képekben való gondolkodás megalapozza az esztétikainak önállóságát. A „kép" terminus gyengesége abban van, hogy elmosódik a határ egyediség és különösség között, mert mind a kettőt egyaránt képnek lehet felfogni, s Belinszkij definíciója nem nyújt segédkezet elméleti-esztétikai elhatárolásukhoz. Ez lehetetlenné teszi a jelenségnek és lényegnek következetesen keresztülvitt dialektikáját, különösen mert a „gondolkodás" terminusa bizonyos elhalványulását és elmosódását jelenti a határnak művészi általánosítás és filozófiai általánosság között. Műveinek más helyén Belinszkij konkrétabb meghatározásokat próbál adni a művészetről, amelyek egyes részletekben jobban megközelítik a művészet lényegét, mint híres definíciója, ennek alapgyengeségeit azonban nem tudja teljesen legyőzni. Belinszkij azt mondja: „A művészet tárgya általános ... De az általánosnak a művészetben, valamint a természetben és a történelemben is, külön szerves jelenségekre kell elkülönülnie, hogy ne maradjon elvont eszme. Ezért minden műalkotás valami különös, elkülönült, de áthatja az általános tartalom és az eszme. A műalkotásban az eszménék szervesen egybe kell olvadnia a formával, mint a léleknek a testtel, úgyhogy a forma elpusztítása annyi, mint az eszme elpusztítása és viszont."[11] Belinszkij mint kritikus számos egyes fejtegetésben gyakran sokkal pontosabban vonja meg ezt a határt a különös és az egyes között. Itt azonban kizárólag az esztétika elméletéről van szó. Ehhez járul, hogy a képekben való gondolkodás, bármennyire alapvető is a fent megadott értelemben, mégis intellektualisztikusan megszűkíti a tartalmat

[11] Idézet Belinszkijnek az orosz népköltészetről írt második tanulmányából. Belinszkij, *Válogatott művek*. II. köt. Moszkva 1936. 683. l. (Oroszul).

és a formát. Tanításának későbbiek által való alkalmazásában ezek a gyengék természetesen fokozottan jutnak kifejezésre.

Bizonyára nem véletlen, hogy életművének nagy folytatói, Csernisevszkij és Dobroljubov, nem ebből a definícióból indulnak ki: Csernisevszkij értekezése, amelyben a valósághoz való új materialista állásfoglalás először tolódik az esztétikai szemlélet központjába, a művészet lényegének meghatározásában csakugyan nem a „képekben való gondolkodásból" indul ki, hanem a valóság utánzásából, reprodukciójából.[12]

Ez a kitérés az esztétikai elmélet történetére azért volt szükséges, hogy még egy oldalról megmutassuk, hogy a művészet önállóságának ismeretelméleti megalapozása a valóságnak tudományos felfogása mellett csak materialista visszatükrözési elmélet alapján lehetséges. Mert csak a dialektikus-materialista szemlélet képes a jelenségnek és lényegnek ebben a kölcsönös viszonyában egyszersmind gondolatilag megragadni az életközösséget és a mindennapi élettől való távolságot, a közvetlenséghez való visszatérést épp megszüntetése következtében, a lényeg állandó jelenvalóságát anélkül, hogy valaha önálló alakká merevednék. Az általunk elemzett gondolkodók a legnagyszerűbb erőfeszítéseket mutatják, de ezek a dialektikus materializmus keletkezése előtt mégsem juthattak el e tényállás teljes megragadásához. Fejtegetéseink a jelenség és lényeg dialektikájáról azt célozták, hogy egy fontos ponton konkretizálják ezt a tanítást. Mi csakugyan eljutottunk oda, hogy ebben a dialektikában megfogalmazzuk a valóság művészi visszatükrözésének igazi sajátosságát a tudományos visszatükrözéssel való egyezésében is, ellentétében is. Most az a feladatunk, hogy tovább konkretizáljuk az így elért meghatározásokat, hogy a művészi visszatükrözésnek ez a jellege világosan kidomborodjék legdöntőbb kísérőjelenségeiben; ez a konkretizálás arra is szolgál, hogy a művészi eredetiség lényegét még világosabban levezessük a visszatükrözés tanából, mint eddigelé számunkra lehetséges volt.

[12] Csernisevszkij, *Válogatott filozófiai művei*. Moszkva 1953. 482. l. (Oroszul.)

VIII. FEJEZET

MARADANDÓ HATÁS ÉS ELAVULÁS

A valóságban mutatkozó jelenség és lényeg dialektikus viszonyainak esztétikai leképezése azt mutatta nekünk, hogy a lényegnek lehető legmélyebb és legátfogóbb megragadása igazi műalkotások keletkezésének egyik legelkerülhetetlenebb feltétele. Már a művészi eredetiség tárgyalása során megállapíthattuk, hogy az eredetiség elsősorban az újnak felfedezését és megvilágítását jelenti az élet jelenségei között, az új mellett való állásfoglalást a keletkezőnek és elhalónak harcában. Most lehetségessé vált még egy további lépés a tényállás konkretizálásában: az igazi művészi eredetiséghez hozzátartozik az is, hogy a művész épp a mindenkori új jelenség lényegét ragadja meg, mégpedig, az esztétikai visszatükrözés már megvilágított sajátosságának megfelelően, nem csupán mint olyan általános törvényszerűségek feltárását, amelyek az újnak keletkezésében megnyilvánulnak, mint a tudományban, nem is mint új jelenségek egyszerű megállapítását vagy problémává-tételét, ahogyan új törvények felfedezésének előzetes formájaként szokott fellépni a tudományokban, hanem mint különös emberek különös sorsának alakítását, mint a tárgyi világban található olyan helyzeteknek és sorsoknak visszatükrözését, amelyek közvetítik az embereknek ilyen viszonyait egymáshoz és változásukkal maguk is megváltoznak. Az ilyen alakítások esztétikai értéke mármost elsődlegesen attól függ, milyen finom érzékkel, milyen mélyen és átfogóan képes a művész megragadni a mozgásirányt e különösségek mássá-levésében s alakítani őket ujdonságuknak megfelelően.

A probléma értelmének megfelelően fejtegetéseink az újnak mozzanatát állítják a központba, mert ténylegesen a mű maradandó értéke szempontjából elsősorban épp ez esik latba. Persze csak akkor, ha a művészi világ egyetemességének megfelelően egyetemesen fogják fel, azaz ha az újnak keletkezésén valóban a változást értik — esetleg a kezdő változást, sőt első csíráit azoknak az erőknek, amelyek hivatottak változást előidézni. Lenin a keletkező új legpregnánsabb formájának, a forradalomnak elemzése

során így fogalmazza meg lényeges jegyét: „Csak akkor, ha az *‚alul levok' nem akarják* a régit, a *‚felul levők'* pedig nem *tudnak tovább élni és kormányozni* a *régi módon* — csak akkor győzhet a forradalom. Ezt az igazságot más szavakkal így fejezhetjük ki: a forradalom nem lehetséges az általános nemzeti kizsákmányoltakat és kizsákmányolókat egyaránt érintő válság nélkul."[1]

Az ilyen egyetemesség követelményének, mint Lenin kifejezi, a tudományos megismerés és a politikai gyakorlat álláspontjáról, a legmesszebbmenő esztétikai következményei vannak: az új, így tekintve, egyetemes történelmi jelenség, olyan változás, amely áttogja és áthatja az egész társadalmi életet. Kisebbrendű művészek — társadalmi beállítottságuk szerint — figyelmuket vagy kizárólag az új mozzanatokra irányítják s ezeket egy nem lényegesen megváltozott vagy sematikusan jellemzett régi társadalmi rendbe illesztik be, vagy pedig a réginek védelmében az újat eltorzítva, sőt gyakran rágalmazoan, pozitív típusaival szemben vakon ábrázolják: ez azután az elsatnyult tartalom következtében elszegényedett, sematikussá vált formát eredményez. Ez a lemondás az újnak igazi egyetemességéről a legtobb esetben azzal a következménnyel is jár, hogy a régi és az új már nem mint a társadalmi lét két formája áll egymással szemben, nem reális társadalmi erők harcát mutatja be, hanem művészileg a lét és puszta kellés (vagy nem-kellés) ellentétévé halványul.

A valóban jelentős művészek ellenben az újat mindig egyetemes jelenségnek, reálisan ható társadalmi hatalomnak fogják fel: a régi, addig vagy akkor uralkodó rétegek felbomlása belső szétbomlottságuk helyes fokán jelenik meg, míg az új azt a fejlett vagy pusztán csíraszerű formát kapja, amely a fejlődésnek leírt fokán ténylegesen sajátja. A kompozíciót konkrétan meghatározza e létszerű komponensek reális és sokoldalú kolcsonhatása. Walter Scott és utána Balzac ilyen módon alakítják a forradalom előtti, alatti és utáni angol, illetőleg francia korszakokat; a Stuartok híveinek és a legitimista nemességnek belső, politikai és emberi lefokozódása és felbomlása éppoly szervesen tartozik ehhez a képhez, mint a puritánoknak vagy jakobinusoknak újonnan keletkezett heroikus állhatatossága.

Az eszmetartalom egyetemességéből azonban itt sem következik egy enciklopédikus totalitás követelménye a formaadásban: a mozgató erők dinamikus totalitása nagyon jól mutathat kozvetlen túlsúlyt a réginek bomlási folyamatában vagy az újnak meg-

[1] Lenin, *„Baloldalisság"— a kommunizmus gyermekbetegsége.* Lenin *művei.* 31. kot. Szikra, 1951. 75. l.

születésében ; a helyesség és meggyőző erő kizárólag attól függ, hogy a mindenkori műalkotás a túlnyomó mozzanatot, valamint a közvetlenül hiányzó vagy csak a háttérben megjelenő mozzanat reális mozgásait hogyan teszi szemléletesen nyilvánvalókká következményein. Így Gorkij a *Anyá*ban az újnak keletkezését túlnyomóan a feléje fejlődő új emberek közvetlen alakítása által ábrázolta, az *Artamonovok*ban ellenben ugyanazt sokkal erősebben a réginek felbomlása felől látta ; nagyon hasonlóan Solohov a *Csendes Don*ban. Az itt lehetséges arányok változatosságának szinte határtalan mozgási tere azt mutatja, hogy a tartalom hangsúlyozott elsőbbsége az igazi esztétikai értelem szerint kritériumnak felfogva — itt az újnak egyetemessége és lényegszerű helyessége — mennyire nem gátolja, hanem ellenkezőleg előmozdítja a formaadás sokféleségét és eredetiségét.

A hanyatlás korának polgári művészetelmélete, osztálytermészetének megfelelően, mitsem akar tudni efféle kritériumokról. Érthető is, hogy egy osztály, amely ha végig meri gondolni mostani világnézetének előfeltevéseit — ami érthetően ritkán történik meg — csak az őt körülvevő „káosz" feletti teljes kétségbeesés hangulatait, csak a pusztulás vízióit tudja kelteni ; amely normális alkotásaiban — rafináltan vagy durva demagóg módon — csak a valóság lényege elől való menekülésnek különböző formáit hozza létre : nem tud mit kezdeni olyan kritériummal, amelynek veleje a jelenben csak a távlatként felismert jövő igazolása. Marx ellenben Balzac alkotásainak legfőbb dicséreteként hangsúlyozta : „Balzac nemcsak kora társadalmának historikusa volt, hanem olyan alakok prófétai megteremtője is, akik Lajos Fülöp alatt még embrionális állapotban voltak és csak halála után III. Napóleon alatt fejlődtek ki teljesen."[2]

Ez az imént említett polgári oldal az olyan fejtegetések ellen, mint ezek, a művészi forma elhanyagolását hozza fel, s ezzel szemben utal a formai újításokra, a formakérdésekben lejátszódott „forradalmakra". Ezzel szemben egyszerűen ismételni kell azt, hogy a mi szemünkben minden művészi forma egy meghatározott tartalom formája. Innen is van, hogy igazán a lényegileg új forma csak jelentősen új eszmetartalomból születhetik meg ; vizsgálódásaink épp az ilyen valódi és súlyos tartalom kritériumaira irányultak. (A specifikus formakérdésekbe csak más kifejtettebb összefüggésekben bocsátkozhatunk részletesebben, miután kimerí-

[2] P.Lafargue, *Emlékezések Marxra.* Idézve e műből : *Karl Marx, eine Sammlung von Erinnerungen und Aufsätzen.* Moskau—Leningrad 1934. 128. l.

tettük mostani témánkat.) A „formaforradalmak" rajongói azt is elszokták felejteni, hogy érvényességük tartalma rendkívül rövidéletű. Aki átélte a művészet fejlődésének utolsó félévszázadát, az legalább egy tucat olyan „formaforradalmon" esett át, amelyeknek „korszakos újításai" gyakran néhány év múlva teljesen feledésbe merültek, mert alkotásaik hamar egészen élvezhetetlenekké váltak. Ez nem véletlen, nem is egyszerűen a divatok gyors váltakozása. Minden formaváltozás mögött ugyanis, bármennyire tudattalan maradt is az illető „forradalmárok" előtt, az élettartalom megváltozása rejlik. Csak azon múlik a dolog: hol és hogyan ragadják meg a művészek ezt az élettartalmat: vajon magában az életben mélyen tanulmányozzák-e a változásokat és mélyen dolgozzák-e fel magukban új tartalmukat, hogy innen kiindulva keressék és találják meg az új tartalomnak megfelelő új formát, vagy megelégszenek-e az élet közvetlen felszínének jelenségeivel és e felületi jelenségekhez hozzáillőnek tetsző formát hirdetnek mint valami „gyökeresen újat". Ez az új formájuk tehát, ha még oly keresett és eltorzult is, mégis visszatükrözése bizonyos új, de pusztán felületi életjelenségeknek; az „újítók" csak egy kis zugát, kis csücskét, kis szilánkját kapták el a valóban újnak, mesterségesen — metafizikailag — elszigetelték a múlt és jövő távlatától, a réginek és újnak igazi társadalmi-történelmi harcától: ezért képtelenek az újnak maradandó, valóban a jövőbe mutató, vagy a jelen világot mélyen jellemző jegyeket formailag és művészien megragadni, ezért van, hogy „forradalmi" új formájuk ennyire felszínes és épp az újat torzítja el, olyan forma, amely megszűkíti és meghamisítja a lényeget.[3]

Ezzel elérkeztünk a művészet hatástörténetének egyik legfontosabb kérdéséhez: a műalkotások maradandó hatásának vagy elavulásának kérdéséhez. Itt is látjuk, ezúttal a hatás oldaláról, a tudományos és művészi visszatükrözés mélyrenyúló különbségeit, persze újra a visszatükrözött valóság azonosságának alapján. Mind a két esetben csak arról van szó, hogy csupán az maradhat élő, aminek időszerű jelentősége van a jelen számára. A tudományban mindenkor a hamis vagy tökéletlen megismerést helyesebb és átfogóbb megismeréssel cserélik fel. A művészet világában

[3] Az ún. formaforradalmakra nézve vö. tanulmányaimat: *Expressionismus* (Német realisták), továbbá a következőket: *A realizmusról van szó* és *Levélváltás Anna Seghersszel* (*A realizmus problémái*. Athenaeum). Arra a kérdésre nézve, hogyan és milyen változások után válhatnak az ilyen új formák is valóban új tartalom hordozóivá, l. tanulmányomat: *A modern mű tragédiája* (*Német Realisták*. Szépirodalmi Kiadó).

végbemenő elavulásnak ellenben — hosszabb időre — nincs semmi köze ahhoz, hogy az egyik alkotás kiszorítja a másikat.

Hogy egy műalkotás maradandó vagy csak múló hatást tud-e kifejteni, az függ helyességétől és átfogó erejétől a valóság visszatükrözésében, a mélységtől és szenvedélyességtől a lényegileg újnak megragadásában, az eszmetartalom kidolgozásában, attól a képességtől, hogy olyan formát találjon, amelyben ez az új adekvát módon jut kifejezésre, amely ennek az újnak páratlan voltát (a különöst, a határozott és konkrét lényeget) szervestökéletes összhangban egyesíti a tartós hatás általános formai feltételeivel, az illető műfaj törvényeivel. Hogy a tartalomnak és a formának ez a bonyolult harmóniája megvalósult-e más művekben is, hogy ez vagy az a másik mű magasabb vagy alacsonyabb fokon valósítja-e meg az ilyen harmóniát, annak az illető mű szempontjából nincs jelentősége.

Ezzel általános-formálisan meghatároztuk a döntő ellentétet egy tudományos tétel (vagy tételrendszer) és egy műalkotás érvényességének tartóssága között: ott — viszonylag — kísérleteknek folytonos egymásba-átnyúlása, egymást-helyesbítése, egymást-felváltása, hogy a lehető legközelebb jussunk az objektív igazsághoz, itt önálló, egymástól elsődlegesen független művek — ez vonatkozik ugyanannak a művésznek különböző műveire is —, amelyek „saját erejükből" érnek el maradandó hatást, vagy saját gyengeségük következtében merülnek feledésbe. (Félreértések elkerülése végett hangsúlyozni kell: itt a műalkotásoknak csupán esztétikai életbenmaradásáról beszélünk; hogy irodalomtörténet, filológia, történelem stb. behatóan foglalkoznak műalkotásokkal mint koruknak még annyira fontos dokumentumaival, annak nincs semmi köze mostani kérdésünkhöz; annak sincs, hogy ezen a területen is, mint mindenütt, tömegesen fordulnak elő átmeneti jelenségek, amelyeknek részint okmányszerű, részint esztétikailag hatásos vonásaik vannak.)

De nem támaszt-e a műalkotások maradandó hatásának ilyen megokolása szubjektivisztikus anarchiát? Nem semmisül-e meg ezáltal a művészi hatás társadalmi törvényszerűsége? Mi azt hisszük: ellenkezőleg, épp ennek a tényállásnak felismerése és elméleti értékesítése megerősíti és elmélyíti azt, s megragadja igaz objektivitásában. Mert csak a hanyatlás korának polgári elmélete lát a maradandó hatás negatív ellenpólusában, az elavulásban valami anarchisztikus-irracionalisztikust, vagy keresi okait a tisztán esztétikusban, a „tiszta" formaadás problémáiban. A társadalmi-történelmi valóságban a műalkotások elavulásának folyamata egészen másképpen megy végbe. Minden mű olyan folyamat-

nak művészi visszatükrözése, amelyben világosan látható mind a honnan? mind a hová?, amelyben az emberek fejlődése, sorsuk kibontakozása, e sorsnak a mű által való művészi értékelése alkotja a kompozíció, a formaadás végső principiumait.

A mű tehát mint rövidített, sűrített képmása jelenik meg annak, hogyan képzeli el műalkotásában a művész az emberiség fejlődésének útját. A mű a különösbe emelkedő művészi általánosításával kiemeli ugyan a megformált anyagot kora mindennapjából és saját — látszólag — önmagára állított, önmagában nyugvó életet ad neki. Ezt a, Lenin értelmében valóban létező látszatot a *l'art pour l'art*-elméletek a művészetnek mint olyannak egyedüli alapvető elvévé fújják fel és ezzel meghamisítják. De ez a mindennapiságból az önállóságba való felemelkedés annyiban mégis puszta látszat, persze létezéssel bíró látszat, amennyiben igazi feltétele annak, hogy a műalkotás visszatér az életbe s aktívan hatásos a társadalmi valóságban. Mert csak az, hogy az alakok és sorsuk, megvalósulásuk útja, alapjuk, irányuk és távlatuk a művészileg általánosítottba (a különösbe, a típusba) emelkedtek fel, csak az teszi a műalkotást az élet olyan képmásává, amelyben az emberek mélyebben és átfogóbban értelmezik önmagukat és sorsukat, amely világosabban mutatja meg útjukat, mint maga az élet tehetné. Csak az ilyen alapon kifejtett formaadás teszi elragadó hatásúakká a műalkotásokat. De soha nem szabad elfelejteni, hogy a művek ilyen benyomásának végső alapja az, hogy az emberek a művészet alakított világában megrendülten élik meg és ismerik fel önmagukat, tipikus sorsukat, ennek útirányát, hogy ezért a tartalmi helyesség a tipikusnak ábrázolásában az ilyen hatás elengedhetetlen feltétele. Ámde a jelenben a tipikusnak arányai, útja és mindenekelőtt távlata sohasem állapíthatók meg matematikai pontossággal. A művész zsenialitása és eredetisége abban van, hogy megsejti az ilyen sorsutakat, s kitalálja, hogy az, amit előre lát mint távlatot, valamikor valóság lesz. Ezért beszél Marx, mint idéztük, „prófétai alakításról", Sztálin pedig helyesen akként egészíti ki és konkretizálja ezeket a gondolatokat: „A dialektikus módszer számára mindenekelőtt nem az a fontos, ami az adott pillanatban szilárdnak látszik, de már kezd elhalni, hanem az, ami keletkezőben és fejlődőben van, még ha az adott pillanatban nem látszik is szilárdnak."[4]

Sztálin helyesen emeli ki itt azt a bizonytalansági együtthatót, amely pontosan körülírja a tévedés lehetőségét a jelenre és

[4] *A Szovjetunió kommunista (bolsevik) pártjának története.* Szikra, 1945. 131. l.

jövőre vonatkozóan. A művészetre alkalmazva, benne látjuk okát annak, hogy olyan sok, magábanvéve tartalmilag is, formailag is jelentős mű elavul. Mivel a fejlődés folyamán sok olyasmi, ami a jelenben gyengének és nem szilárdnak látszott, később egész új társadalmi alakulatok szolíd alapjává lehet, viszont sok olyasmi, ami fellépése napjaiban ellenállhatatlanul erősnek látszott, nemsokára mint jelentéktelen epizód a megérdemelt feledésbe merül, azért a jövő lesz a jelen helyes megismerésének és értékelésének mértékévé. Ilyen helyzetben van magától értetődően az ember saját korának minden visszatükrözése a tudatban, a tudományos csakúgy, mint a művészi. Ugyanabban a helyzetben vannak annyiban is, amennyiben a jövő tényei, reális-konkrét arculata tudatszerűen elvileg nem előlegezhetők; még kora életének olyan zseniális kritikusa is, mint Fourier, gyermekes naivitásba esik, amikor a jövő élet körvonalait igazi részleteiben akarja előrenyúlóan megrajzolni. Ezzel szemben a valódi tudományos gondolkodás teljességgel a jövőre is kiterjesztheti ama törvények érvényességi módjának elveit, amelyeket feltárt a múltban és a jelenben; persze ott, ahol legfőbb általánosításokról van szó, csak a legáltalánosabb, legelvszerűbb összefüggések rögzíthetők meg gondolatilag. Hogy ez elérhető, azt mutatják pl. Marx fejtegetései *A gothai program kritikájá*ban a két korszaknak, a szocializmusnak és a hozzá való átmenetnek, a proletárdiktatúrának, elvi jellegéről.

A jövő művészi előlegezésének lehetősége minőségileg másnemű. Itt is beigazolódik a visszatükrözés két formájának általunk megállapított különbsége. Míg a jövő gondolatbeli előlegezése a tudományban csak az általánosságnak legfőbb, legtisztább és legkonkrétabb módja által volt elérhető, addig ennek eszköze a művészi formaadásban a különösnek hasonlóan tökéletes kidolgozása. A műalkotás távlatainak igazolódása tehát abban van, hogy a műben alakított különös (tipikus) helyesen előrelátottnak, az emberiség fejlődésének folytonosságában szükségszerűen megőrzött mozzanatnak bizonyul. Hosszú ideig ez a tényállás metafizikai formulázása révén az általános emberinek fogalmában fetisizálódott, de az ez ellen fellépő, magában véve jogosult kritika többnyire relativizmusba esett, amennyiben az emberiség történelmének folytonosságát és benne a tipikus csomópontok megőrzését is tagadta. Ezzel azonban tagadják a nagy műalkotások maradandó érvényességét — egy objektív-történelmi tényt — vagy pedig keresett és eltorzult konstrukciókhoz kell nyúlni (mint Spenglernek különböző kultúrkörök keletkezésének és elmúlásának „egyidejűségében"), ha nem játsszák át az egész kérdést a forma-

tökély formalista túlzására, ami még torzítóbb fetisizálást jelent, mint annak idején az általános emberi.

Olyan alakításról van tehát szó, amely az embereket és sorsukat úgy fogja fel tartalmilag és arányaik szerint, hogy valóban megfelelnek maradandó utóéletüknek az emberiség fejlődésében s ezért — mindenekelőtt ezért — tetszésszerinti időben még közvetlenül utánaélhetők lehetnek, amikor az ilyen emberek és sorsok konkrét társadalmi-történelmi alapjai, előfeltevései, megjelenési formái rég feledésbe merültek. Mint tipikus példa, mint művészi párdarab a jövőbe mutató, Marx által történt tudományos előlegezéséhez — álljon itt Sophoklés *Antigoné*ja. Benne épp az emberi sorsoknak, az erkölcsi problémáknak arányai sikerültek helyesen; hogy Kreón tragikusan győz, hogy Antigoné tragikusan elbukik, az ebből a szempontból tekintve éppoly mélyen és maradandóan helyes, mint Antigoné emberi-erkölcsi fölénye Kreónnal szemben, mint Kreón racionális-politikai haladószelleműsége Antigonéval szemben. Ezek az arányok azonban nem „általános emberi" tekintetben helyesek, mint hogyha Sophoklés tragédiája „örök" törvényeknek (teszem állami és magánemberi morál stb.) általános összefoglaló alakítása volna, nem, a konfliktusnak pontos történeti feltételekhez kötöttsége, meghatározottsága és különössége van. Thomson helyesen látja már a monda aischylosi változatában: „A klán elpusztult, az állam életben marad."[5] Ez az alapja Sophoklés *Antigoné*jának is. Míg azonban Aischylos magát ezt a pusztulást alakítja, a klán felbomlásának azokat a problémáit, amelyek szükségszerűvé tették összeomlását, az állam keletkezése pedig csak mint végkövetkeztetés és távlat jelenik meg nála, addig Sophoklésnél mindez puszta előfeltevés s a dráma tárgya kizárólag az erkölcsi összeütközés a réginek és az újnak etikája között.

A sophoklési *Antigoné* mély tartalmi helyessége mármost abban van, hogy az elkerülhetetlen bukás meggyőző alakítása, az új társadalmi jogának határozott kidolgozása mellett Antigoné alakjában magával ragadó pátosszal mutatja, mit vesztett morális értékekben az emberiség ebben a szükségszerű és — végső elemzésben — haladó túlmenésben a nemzetségi társadalmon. Friedrich Engels általános-tudományosan foglalta össze az itt alakított problémát: „A civilizált állam legrongyosabb rendőrszolgájának több ‚tekintélye' van, mint a nemzetiségi társadalom minden szervének együttvéve; de a civilizáció leghatalmasabb fejedelme és legnagyobb államférfia vagy hadvezére irigyelheti a legkisebb nemzetségfőt azért a kényszer nélküli és vitathatatlan

[5] G. Thomson, *Aeschylus and Athens*. London 1946. 315. l.

tiszteletért, amellyel adóznak neki."[6] Egy emberi-erkölcsi problémáról van itt szó, amelynek ellentmondásossága keresztülvonul az osztálytársadalom egész történelmén. Sophoklésnek remek, helyes arányú drámai felépítése, minden alak csodálatos megelevenítése, Antigoné és Kreón pátosza csak ilyen alapról emelkedhetett a magasba.

Az, hogy e maradandó hatás gondolati megformulázásai nagyon ritkán érintik magának a dolognak tartalmi-történelmi mozzanatait, sőt a hatás tartalmát gyakran egészen másképp teszik tudatossá önmaguk előtt (noha pl. Hegel aránylag világosan látta az igazi konfliktust), nagyon keveset bizonyít ezzel szemben : az ilyen hatásoknál mindenekelőtt a tartalom és a forma eleven elsajátításán múlik a dolog, emellett pedig e morális összeütközés jelentősége, Antigoné alakja stb. helyes módon élhető meg akkor, ha mégoly hamis is az esztétikai élmény történeti megokolása. (Az egyenlőtlen fejlődésre, amely igen gyakran alapja az ilyen hatásoknak, nemsokára rátérünk.) Egészen helytelen úton járnak azonban azok, akik ezt a maradandó hatást a forma dramaturgiai tökélyére vezetik vissza. Épp a sophoklési drámának olyan magától értetődő és olyan végleges drámai a felépítése, hogy majdnem minden későbbi feldolgozó (Anouilh-ig) csekély változtatásokkal kénytelen volt azt átvenni. Minthogy azonban szükségképp hiányzott belőlük Antigoné és Kreón pátoszának reális társadalmi-történelmi alapja, azért ezek a nagyszerűen eleven tipikus alakok a későbbi drámákban — mikor hogy — akadémikus bábukká vagy szertelen különcökké változtak át.

A műalkotások elavulása talán még közvetlenebbül evidens módon összefügg a lényeg társadalmilag-történetileg kellő megragadásának helyességével, helyes arányosságával az újnak és a réginek harcában. Ezeket az arányokat annál könnyebben tévesztik el még a legtehetségesebb művészek is, mert a társadalmi torzítások mindenekelőtt átmeneti időkben tömegesen hoznak létre olyan előítéleteket, amelyeknek nagyon könnyen esnek áldozatul zavaros világnézetű művészek, akik a kor ellentmondásainak és harcainak osztályszerűen periferikus látásából alakították ki világnézetüket. Itt is csak egy tipikus példát idézünk: Ibsen *Vadkacsáját*. Ez bizonyára legmélyebben átélt, legszenvedélyesebben önbíráló drámája. A kispolgári anarchista Ibsen azonban ingadozik alakjainak és konfliktusainak tragikus és komikus felfogása között. Ez az ingadozás, ellentétes távlatoknak és néző-

[6] *Engels, A család, a magántulajdon és az állam eredete.* Marx-Engels, *Válogatott művek. Szikra, 1949. II. köt. 316.*

pontoknak ez a zavaros átmenetele egymásba bizonyára egyik oka volt annak, hogy oly erős hatással volt lehetőleg még mélyebb zavarosságban élő kortársaira. E mögött az ingadozás mögött a polgári eszmények felbomlásának helyes megállapítása rejlik, párosulva e felbomlás igazi társadalmi alapjainak teljes megnemértésével.

A történeti fejlődés azonban kibogozta azt, ami Ibsennél gyógyíthatatlanul összekuszáltnak látszott s e realitás megvilágításában a *Vadkacsa* egyes emberei és sorsai nem annyira mint emberi eltorzulások helyes visszatükrözései jelennek meg, hanem mint olyan típusok és problémák művészi eltorzításai és zavarosságai, amelyeknek pozitív és negatív értékelése már történetileg nyilvánvalóvá lett. (Félreértések elkerülése végett hangsúlyozzuk itt, hogy a *Vadkacsa* formai-dramaturgiai szempontból tökéletes műremek.) Elég, ha Cervantesre gondolunk, hogy világosan lássuk Ibsennek, a jelentős drámai művésznek ezeket — a világnézeti zavarosságból, a kispolgári ingadozásból fakadt — gyengéit. Don Quixote határozottan komikus felfogása, amelynek alapja Cervantes határozott állásfoglalása az elhaló feudalizmusnak a keletkező polgári világgal való harcában, nemcsak engedi, hogy az alakítás komikus jellege gátlástalanul kiélje magát az elavultnak emberi megsemmisítéséig, hanem egyúttal oda is vezet, hogy Don Quixote szubjektív emberi feddhetetlensége, tisztasága, bátorsága, becsületessége világosan kidomborodik a tragikum súrolásáig, ellentétben annak a reális világnak sok tekintetben erkölcsi kisebbértékűségével, amely álomvilágát történelmi szükségszerűséggel váltja le és nevetségben oldja fel. A pozitív és a negatív, a tragikus és a komikus tehát kölcsönösen erősítik egymást Cervantesnél, míg Ibsennél kölcsönös gyengítésüknek kell bekövetkeznie. Hogy az egyik maradandó hatású, a másik pedig elavulóban van, annak döntő oka a történelmi fejlődés lényeges meghatározásainak és arányainak ebben az eltalálásában, illetőleg eltévesztésében van.

Természetesen — s ezt már jeleztük — a műalkotások hatásosmaradásának és elavulásának ez a folyamata rendkívül egyenlőtlenül megy végbe. Előző fejtegetéseinkben tudatosan absztrahálva elhanyagoltuk ezt az egyenlőtlenséget, s ezt azért tettük, mert az elért eredmények megőrzik történeti helyességüket, persze csak elvileg, úgyszólván mint választóvonal, nem mint kulcs a hatástörténet minden konkrét részletkérdésének megoldásához. Ezek maguk érthetően kívül esnek jelen vizsgálódásaink keretén. Arra szorítkozunk, hogy röviden kiemeljük az itt fakadó kérdések legfontosabb általános-elméleti oldalát. Minden kultúra, egy osztály kultúrája az eddigi történelem folyamán a múltból minden-

kor a műalkotásoknak többé vagy kevésbé nagy tömegét kapja hagyományképp. Hogy mi lesz ebből a mindenkori kultúrának élő esztétikai birtokává, az elsődlegesen annak időszerű ideológiai szükségleteitől függ. Az általunk kiemelt szempontnak döntő szerepe van ebben, mert egy kultúra elsősorban azt teszi magáévá, amiben közvetlenül megélheti a jelen eleven útját a múlthoz és saját jövőjének távlataihoz. Ebben a történelem lefolyásának általunk hangsúlyozott folytonossága érvényesül: csak az a művészet maradhat elevenen hatásos, amelyet az ember saját múltja képmásaként foghat fel. Minden kultúra jelszava tehát Molière mondása: „Je prend mon bien où je le trouve."

Minthogy azonban a történelem objektív menete nem egyenes vonalúan forradalmi, minthogy a kultúrát meghatározó osztályok gyakran félig vagy egészen reakciósak, minthogy a haladás az osztálytársadalmakon belül szükségszerűen ellentmondásos jellegű, úgyhogy itt is érvényes az az alapelv, amelyet Engels a szerves természetben végbemenő fejlődéséről megállapított: „. . . hogy a szerves fejlődés során megtett minden haladás egyszersmind visszafejlődés . . ."[7], azért a korábbi művészet ilyen befogadásának vagy elutasításának — osztályszerűen meghatározott — ellentmondásos módon kell végbemennie. Itt az alapja a sokféle félreértésnek és torzításnak a régi művészet értelmezésében. Elég talán, ha a XVII—XVIII. században Homéros és Vergilius körül folyt harcra emlékeztetünk: a pro és contra-állásfoglalásokban, tartalmi és formai megokolásaikban nyilvánvalóan az udvari-feudális és a felemelkedő polgári kultúra harca jut kifejezésre. Csak „az emberiség előtörténetének" vége (Marx), csak a szocialista kultúra keletkezése teszi lehetővé az adekvát magatartást a művészet történetével szemben is.

[7] Engels, *A természet dialektikája*. Szikra, 1952. 316. l.

MŰALKOTÁSEGYÉNISÉG ÉS KÜLÖNÖSSÉG

Mindezek a különbségek, sőt ellentétek abban, hogyan tükrözi a tudomány és a művészet ugyanazt az objektív valóságot, kivétel nélkül a művészetnek már gyakran említett sajátosságára mutatnak: a műalkotásegyéniségre, a művészetnek lezárt, önmagára utalt, magában önálló, közvetlenül csak önmaga által ható jellegére. Itt sem túlságosan nehéz felmutatni az ellentétet a valóság tudományos visszatükrözésével. Valamely tudomány tételei és törvényei, sőt végső elemzésben valamennyi tudományéi, kontinuumot alkotnak. Minden új tétel csakis e totalitás összefüggésében igazolódhatik. Azaz minden új tételnek az addig igazolt tételekkel és törvényekkel összhangban kell lennie ; ha pedig ellentmondások merülnek fel, akkor az új tétel vagy helytelennek (esetleg nem teljesnek, ki nem elégítően formulázottnak stb.) bizonyul, vagy pedig az a következménye, hogy a neki ellentmondó tételeket megfelelően revideálni kell, egészen el kell vetni, esetleg újból meg kell fogalmazni stb. Már Aristotelés helyesen jelentette ki: „Lehetetlen, hogy egy és ugyanaz az állítmány egy és ugyanazt az alanyt egyszerre és ugyanabban a vonatkozásban megillesse és ne is illesse meg."[1]

Hogy elkerüljünk minden félreértést, bevezetőleg röviden megemlítjük — részletesen ezt majd csak a mű szerkezetének elemzése során tárgyalhatjuk —, hogy egy művön belül nagyon is előfordulhatnak egymást kizáró ellentmondások. Arról beszélünk például, hogy egy jellem ellentmond önmagának, hogy egy képen a megvilágítás keresztülvitele ellentmondásos stb. Szó lehet itt mind tartalmi, mind formai ellentmondásokról. Amazok az élet igazságával való nem-egyezésre vonatkoznak ; tehát inkább hamisságot jelentenek, mint ellentmondást. Emezek abból keletkeznek, hogy a művész képtelen az életnek egy ellentmondását a műben mint mozgató ellentmondást adekvát módon alakítani. Önmagában véve, ha a művész az élet igazi ellentmondásait valóban művészien

[1] Aristotelés, *Metafizika*. IV. könyv, 1005. b.

ábrázolja, akkor kicsinyes kákán-csomót-keresés ellentmondásról, lehetetlenségről beszélni, ahogy pl. gyakran Shakespeare *Lear királyának* kezdetére vonatkozóan történik. Goethe szellemesen elemzi, hogyan vezethet egy nagy művész — Rubens — valami ténylegesen ellentmondásost művészi harmóniához.

A tudományos visszatükrözés alapvető szerkezetének nincs analógiája az esztétikai visszatükrözésben. Ha két festő különbözőképpen ábrázolja ugyanazt a tájat vagy különbözőképpen festi ugyanazt az embert, akkor nem keletkezik ellentmondás a fent magadott értelemben. Lehetséges természetesen, hogy az egyik mű (vagy mind a kettő) művészietlenül sikerül, de akkor mindegyiket külön az itt előbb jelzett módszerek szerint kell megítélni. Persze mind a két esetben, mint láttuk, a végső soron döntő kritérium a valóságnak mély, találó, átfogó, gazdag, elrendezett stb. visszatükrözése ; de éppúgy lehetséges, hogy mindegyikük eléri ezt a célt, mint az, hogy egyikük sem éri el. Természetesen az is lehetséges, hogy összehasonlítják a két művet egymással s az az ítélet alakul ki, hogy az egyik művészi szempontból magasabban áll, mint a másik. Mindez — és még sok más — jogosan merül fel újra meg újra az irodalom- és művészettörténet gyakorlatában. De tisztában kell lennünk azzal, hogy minden ilyen ítélet mögött mindig az illető egyes, magukban vett művek elsődleges esztétikai élményének kell állania, ebben az élményben pedig a befogadó előbb kikerülhetetlenül mindig csak egy bizonyos művel áll szemben ; a művek összehasonlítása mindig ezt az első alapot feltételezi, enélkül épp az összehasonlított művek esztétikai lényege mellett kellene figyelmetlenül elmennie, s ítélete, összehasonlítása esztétikailag értéktelenné válnék.

A művészet e sajátossága talán még világosabb lesz előttünk, ha példáink konkrétabb jelleget kapnak. Milyen sokszor képezték le különböző jelentős művészek ugyanazt a valóságot, visszatükrözéseik és alakításaik minőségileg különbözők voltak, a típusalkotásban, a távlatban olykor erősen eltérő eredményekhez jutottak — de lehet-e itt a fent megadott aristotelési értelemben ellentmondásról beszélni a restauráció korának és a polgárkirályság idejének alakítása között Balzacnál és Stendhalnál, az orosz jobbágyság-felbomlási stádiumának alakítása között Turgenyevnél és Szaltikov-Scsedrinnél? A különbséget senki sem fogja tagadni. Balzac egyfelől a restauráció híve, másfelől rikítóan elijesztő képet ad a nemesség kapitalista lefokozásáról, amely többségéből törtetőket és szajhákat csinál, amely előidézi azt, hogy a régi nemesség nézeteihez és erkölcséhez ragaszkodók a világtól idegen Don-Quixotéknak tűnnek fel. Stendhal egyrészt a restauráció leghevesebb

ellenfele, másrészt megéljük nála Mathilde de la Mole alakjában e régi nemesség törtetlen régi erényeinek és szenvedélyeinek renaissanceát. Éppígy a polgárkirályság korára vonatkozóan. Balzacnál a polgároknak mint elnyomott rétegnek céltudatos és dolgos erkölcsiségéből fakad a restaurációban a későbbi burzsoázia ideológiai felbomlásának minden ismertetőjegye (Popinot, Crevel stb.), míg Stendhalnál Leuwen bankár családja azokat az erkölcsi és kulturális értékeket képviseli, amelyeket a polgárság a XVIII. századból hoz magával és — Stendhal távlata szerint — egy eljövendő polgári kultúrának lesznek az alapjai. Másrészt Balzacnál a polgárkirályság aljassága a joggal elégedetlen munkások leverésében sohasem jelenik meg olyan rikító színekben, mint Stendhalnál stb. Hasonló képet mutatna Turgenyevnek és Szaltikov-Scsedrinnek ilyen szembeállítása is. Itt, ahol ezeket az ellentéteket csupán mint illusztráló példákat használjuk, utalunk csupán Turgenyev melankolikus-lírai pusztuláshangulatára és Szaltikov-Scsedrin kegyetlen-szatirikus hangjára, a *Galavljov-család* sötét színezetére.

Az „ellentmondás" ténye tehát bebizonyítottnak látszik; ha azonban nem annyira a még olyan jellemző részletmozzanatokat vesszük szemügyre, hanem a mindenkori életművek egészét hasonlítjuk össze az általuk visszatükrözött valósággal, akkor megváltozott képet kapunk. Kitűnik, hogy e korszakok döntő alaptendenciáinak tükrözésében az ilyen művek összességei sokkal erősebben konvergálnak, mint minden egyes műnek közvetlen esztétikai élményében történt. Ilyen eredményekhez jutott minden igazán nagy kritika, amely képes volt az irodalmat vagy a művészetet átfogó történelmi összefüggésekben, a művészet és a társadalmi élet egységében látni. A legnagyobb stílusban bizonyára Dobroljubovnak az oblomovságról szóló tanulmányában, amelyben Puskin Anyeginje, Lermontov Pecsorinja, Herzen Beltovja, Turgenyev Rugyinja, Goncsarov Oblomovja mint egyazon típusnak történelmi fejlődéssora jelenik meg az orosz társadalom történetében.

Persze mindjárt felmerül itt az ellenvetés: jogosult-e esztétikailag az ilyen szintézis? Nem épp ezzel követünk-e el erőszakot a művészszemélyiségek és velük együtt a műalkotásegyéniségek művészi lényegén, művészi sajátosságán? Minden további nélkül világos, hogy a mai polgári művészetelmélet igennel válaszolna erre a kérdésre. Ezt kell tennie, mert a művészi szubjektivitás közvetlen kapcsolata a művel, azonosítása a műalkotásegyéniséggel, az alkotó szubjektum közvetlen partikularitásának egyenlősítése ezzel a szubjektummal, mint valóban esztétikailag lényeges alkotóval, involválja az igenlő választ. De éppolyan világos, hogy számunkra, akik itt már ismételten bíráltuk és megcáfoltuk

ezt a felfogást, a döntés szükségképpen más, sokkal bonyolultabb.

Mindenekelőtt utalnunk kell a művészi eredetiségről szóló fejtegetéseinkre. Megállapítottuk ezekben, hogy az eredetiség elválaszthatatlanul kapcsolatos az objektív valóság hű visszatükrözésével és reprodukciójával; a lényegre és jelenségre vonatkozó fejtegetéseink akként határozták meg ezt az eredményt, hogy a valóság lényegének helyes megragadása és visszaadása az igazi művészi szubjektivitás és eredetiség alapvető ismertetőjegye és szükségképpen az. Már ezzel feleletünk egészen más hangsúlyt és megokolást kap, mint a polgári: ha az objektív valóság mély és találó visszaadása a műalkotásegyéniség elengedhetetlen alapja, akkor Dobroljubovnál semmiképp sem vagyunk az esztétikainak területén kívül.

Az igazi művészet minden útja a társadalmi valóságból indul ki; adekvát hatása minden útjának azért ehhez kell visszavezetnie. Teljesen jogos tehát — esztétikai álláspontról is —, hogy a jelentős műveket úgy tekintsük, mint az emberek társadalmi élete kibontakozásának fontos útmutatóit, ahogy Dobroljubov tette. Minél jelentősebbek ezek a művek művészi tekintetben, annál jobban világítják majd meg az emberiség fejlődésének ösvényeit. Nyilvánvaló, hogy az ilyen szemlélet túlmegy a közvetlenül esztétikain. De későbbi vizsgálódások meg fogják mutatni, hogy egyrészt a közvetlenül esztétikai határainak ilyen szükségszerű túllépése magában a művészet lényegében gyökerezik, de hogy másrészt az ilyen lépés csak akkor vezet az esztétikainak kibővítéséhez (nem pedig szétfeszítéséhez és elpusztításához), ha előfeltevése a közvetlen esztétikainak mozzanata, ha ezt ébren tartja magában mint megszüntetve-megőrzött mozzanatot.

Ez persze Dobroljubov módszerének esztétikai igazolása. A nem-ellentmondás aristotelési tételének alkalmazhatóságára vonatkozó kérdésünk, amelyből kiindultunk, ezzel még semmiképp nem kapott kielégítő választ. Csak konkrétabb formát ölt: a valóság, amelyet a műalkotások visszatükröznek, ezekben nemcsak a művészi formára nézve, hanem eszmetartalmában és az igazságra való igényében is teljesen különbözőnek látszik a tudománytól. Ez a megkülönböztetés, amely a művészet lényegén alapszik, ellentmondásokat támaszt a műalkotások között, ezek az ellentmondások azonban — idáig vezet eddigi elemzésünk — azt a látszatot keltik, hogy nem zárják ki egymást akképpen, hogy az egyiknek igazsága szükségképp maga után vonná a másiknak hamisságát, hanem magának az életnek, mozgása és fejlődése törvényszerűségeinek ellentmondásai, amelyek ezért, éppen ellentmondásosságukban meg-

állhatnak egymás mellett, sőt bizonyos (és semmiesetre sem az esztétikain kívüleső) szempontból egymást kiegészíteni hivatottak.

Ismételten beszéltünk a művészi visszatükrözésnek, sajátlagosan a művészi formálásnak általánosító funkciójáról; most, röviden összefoglalva az eddig mondottakat, tovább kell mennünk néhány lépéssel. Ha a tudományos gondolkodás végrehajtja általánosító folyamatát, akkor tudjuk, hogy annál jobban közelíti meg a valóságot, minél általánosabbak az eredményei, azaz az egyes jelenségeknek, a különös összefüggéseknek minél nagyobb számára alkalmazhatók. Van-e művészetben ilyen megközelítés, sikere esetén pedig ilyen általános alkalmazhatóság?

Magára a megközelítésre nem kell túl sok szót vesztegetnünk. Minden igazi alkotás története harc az ilyen megközelítésért, s ha — elszigetelt-metafizikai módon — csupán az objektív valósággal összehasonlítva tekintjük, ennek a harcnak sohasem lehet teljes sikere: a világ extenzív és intenzív végtelenségét sohasem érheti el teljesen a művészet, csakúgy, mint a tudomány sem; mindig csupán csak megközelítésről beszélhetünk. Ezt a helyzetet mindig elhomályosítják az idealizmus esztétikái; többnyire elutasítják a művészet és valóság minden összehasonlíthatóságát mint naturalizmust; mindig nyomatékosan bizonygatják az „eszme" fölényét a „természettel" szemben. A materialista Csernisevszkijnek teljesen igaza van, ha a leghatározottabban elutasítja az ilyen elméleteket, s ebben a tekintetben a természet (a valóság) fölényéről beszél a művészettel szemben. Csak abban téved, amikor ezt a magában helyes megállapítást — most a maga részéről metafizikailag — mint valami véglegest rögzíti meg, amikor a művészetet minden tekintetben feltétlenül a valóság alatt állónak tekinti.[2] Mert a mindenkor elért megközelítés esztétikailag a műnek, a műalkotásegyéniségnek specifikus alakulatában rögződik meg, amely éppúgy, mint a tudomány tételei, sohasem merítheti ugyan ki tárgyát teljesen, ugyanakkor azonban a művészi általánosítás következtében föléje emelkedik a közvetlenül adott valóság jelenségszerű felületének.

Már maga Csernisevszkij is ahhoz a meghatározáshoz, hogy a művészet az élet „utánzása" (reprodukciója), amennyiben az élet általános érdekű az ember számára, hozzáfűzi, hogy egyszersmind magyarázza az életet, és ítéletet mond róla.[3] Már ezzel megcáfolja

[2] Csernisevszkijnek ezt a problémáját részletesen méltattam esztétikai írásairól szóló tanulmányomban. Lásd *Adalékok az esztétika történetéhez.* Akadémiai Kiadó, 1953.

[3] I. m. 150. l.

a művészet és a valóság egyszerű összehasonlíthatóságának minden mechanisztikus naturalista elméletét, mert a két utoljára megnevezett mozzanat mint olyan természetszerűen nem található meg magában a valóságban. Mindamellett, mint később részletesen megmutatjuk majd, folyton történik ilyen összehasonlítás, sőt ez kikerülhetetlen előfeltevése minden igazi és mély hatásnak. De sohasem részletet részlettel hasonlítunk össze (ámbár ebben is lappanghat a közvetlen pozitív és negatív hatás kiváltó oka), hanem a mű egészét a valóság egészével, úgy, ahogyan hatásosan él a befogadónak tapasztalataiban és élményeiben. Művészet és élet megfelelése tehát — viszonylagos — totalitások egymásnak való megfelelése. S mivel a műalkotásegyéniség megformált totalitása ilyen, azért a magyarázatban és az ítéletben, hogy Csernisevszkij terminológiájánál maradjunk, nemcsak tőlük függetlenül létező valóságról kell beszélni, hanem ezek elengedhetetlen építőelemei a valóság formálásának, művészi „valósággá" való változtatásának. Ilyképpen a műalkotásegyéniség — éppen mint valóságbenyomás — felülmúlhatja intenzitásban a közvetlenül adott valóságot, noha ezt a megközelítés alkotásfolyamatában a művészet sohasem képes teljesen kimeríteni. Az tehát, hogy a mű nem éri el és egyúttal felülmúlja a valóságot, természetesen ellentmondás, de magának a művészet életének élő, mozgató ellentmondása.

Ennek az ellentmondásnak nem lehetne olyan termékeny és továbbvezető jellege, ha a megfelelés általánosságok megfelelése volna, azaz megfelelés a valóságra (vagy egyik, viszonylagosan magában teljes részére) vonatkozó általános igazság és ez igazság művészi reprodukálásának kísérlete között. Ilyen előfeltevésekből bírálja Platón a művészetet és jut — e kiindulópontból következetesen — azt elvető eredményéhez. Másrészt ugyancsak világos, hogy az a körülmény, hogy a műalkotás részletei feleljenek meg a valóság részleteinek, teljesíthetetlen naturalista követelmény volna. A mi eleven és termékeny ellentmondásunk csak a különösség szférájában keletkezhetik. A műalkotásegyéniség különös jellegű, művészi általánosítása minden egyedit a különösségbe emel fel, minden általánost különössé jelképez. S bizonyára nem szükséges részletesen fejtegetni, hogy az összehasonlítás a valósággal, amelynek a mű kell hogy megfeleljen, ugyancsak egy különösségnek egy másikkal való egyezését mutatja.

Ami mármost a műalkotásban esztétikailag megfelel a tudományos tételek általános érvényességének, az a valóság művészileg formált általánosításának általános átélhetősége. Minél általánosabban, mélyebben, megrendítőbben élik át itt az emberek a *tua res agitur*, a világnak — amelynek extenzív és intenzív lehetőségeit

a műfaj törvényei határozzák meg — minél szélesebb gazdagságát ölelik fel ezek az élmények, minél kiterjedtebbek lehetnek ezek a hatások térben és időben, annál nagyobbnak látszik a művészi általánosítás sikere. De felületesség volna ebben az átélhetőségben látni az esztétikai sajátosságának feltétlenül döntő lényeges jegyét. Mert az ilyen átélhetőség, mint kimutattuk, épp végeredménye a tartalom-forma-viszonynak, amely a műalkotásegyéniség lényege. Az átélhetőséget tehát a műalkotásegyéniségből kell megérteni és nem megfordítva.

A műalkotásegyéniség abban különbözik a visszatükrözésnek minden más formájától, hogy magában lezárt valóság. A valóság szót azonban itt valamivel közelebbről kell meghatározni. Közvetlenül paradoxnak tetsző sajátossága ugyanis abban van, hogy először is mint magában befejezett, embertől teremtett alakulat van adva számunkra; a műalkotással szemben mindig tisztában vagyunk azzal, hogy emberalkotta termék, amely készen, lezártan, így-létében változhatatlanul áll előttünk, ennek az alakulatnak mármost mint valóságnak közvetlen élményszerű meggyőzőerejét kizárólag saját eszközeivel kell elérnie; az esztétikai szférából semmi mást — semmiféle más művet — nem hívhat segítségül, holott a tudománynak minden tétele más, már bebizonyított tételekre hivatkozhatik és többnyire kell, hogy hivatkozzék. Másodszor minden ilyen alakulatnak sajátos jellege van: a műalkotásegyéniség mint valóság jelenik meg és hat, azaz a tudattal mint valami tőle független áll szemben; kívánságaink és reményeink, rokonszenveink és ellenszenveink stb., amelyeket maga kelt és felfokoz, teljesen tehetetlenek vele szemben, tehát tehetetlenebbek, mint magával a valósággal szemben, amelyben belenyúlásunk egyetmást, sőt bizonyos körülmények között sokat megváltoztathat. Harmadszor ez a valóság mégis csak idézőjelek között az. Megvan az imént jellemzett, tudatunktól való függetlensége, ez azonban kizárólag a művészi forma-teremtette függetlenség. A mindennap és a tudomány gondolatformái arra irányulnak, hogy az anyagi helyességet, amely természetesen ugyancsak mint formák komplexuma jelenik meg, megragadja lényeges meghatározásaiban, törvényszerűségeiben, hogy — végső soron — tényleges, lehető legalaposabb megismerésre alapított gyakorlatot tegyen lehetővé; itt természetesen elsősorban a valóság jelenségformái szenvednek alapvető változást. A műalkotások „valóságával" kapcsolatban azonban, mint az imént kimutattuk, nem lehetséges semmiféle gyakorlat (valóságuknak semmiféle megváltoztatása). Az alakított formák véglegesek, vagy — esztétikailag tekintve — egyáltalán nem léteznek. Ha egy tudományos tétel kételyt vagy meggondolást

támaszt, akkor megcáfolható vagy helyesbíthető; műalkotásnál efféle helyesbítés vagy cáfolat lehetetlen. A műalkotás — mindenekelőtt és közvetlenul — tartalmának puszta befogadását koveteli; minél tökéletesebb a formaadása, annál inkább kikényszeríti a tiszta receptivitást, intenzív egyuttátélését annak, ami benne alakítást nyert.

A művészetnek ezt az oldalát Kant az „érdektelenség"[4] Schiller a „játék" elméletével szélsőségesen idealista módon alapozta meg, s ezt a mozzanatot egyoldalúan az esztétika középpontjába helyezte. Idealista egyoldalúságuk, amelyet a későbbi polgári fejlődés esztétikusai reakciós szellemben fejlesztettek tovább, ily módon elősegítette a formalizmusnak, a *l'art pour l'art*-nak, a műalkotás úgynevezett teljes függetlenségének elméleteit.

Feltűnő, hogy amikor Feuerbach megkísérli a művészet pontos elhatárolását a vallástól, akkor Kanttal kozeli rokonságban levő meghatározást használ, természetesen azzal a lényeges kulonbséggel, hogy hiányzik nála ennek a mozzanatnak minden idealista túlfeszítése Fejtegetései arra lyukadnak ki, hogy „a művészet csak annak mondja alkotásait, amik: a művészet alkotásainak; a vallás azonban képzeleti lényeit *valóságos* lényeknek mondja."[5] Polémiája tehát a vallásnak amaz igénye ellen irányul, hogy az emberi képzetek, érzelmek puszta termékeinek, a képzelet alakulatainak anyagi realitást, a tudattól fuggetlen valóságot tulajdonít. Ilyen polémia keretében keletkezik a művészetnek az a meghatározása, amelyet Lenin így foglal ossze széljegyzeteiben: „A művészet nem koveteli, hogy valóságnak ismerjék el műveit"[6] Természetesen ez a meghatározás is eltorzul a későbbi polgári elméletben; minden skolasztikus fejtegetés az „illúzió" mellett és ellen stb. ismét azzal fugg ossze, hogy a műalkotásoknak ezt a „nem-valóságos" jellegét metafizikai megmerevedettségben és egyoldalúságban fogják fel. Ha ellenben a művészi forma teremtette valóságot ezzel a „nem-valóságos-voltával" való dialektikus egységében a valóság sajátos visszatukrozésének tekintjuk, akkor megvilágosodik az ellentmondásos egység a műalkotások zártsága, onmagukra-utaltsága s másfelől társadalmilag meghatározott keletkezése és hatása kozött.

Ez az utóbbi kérdés dontő lett a művészet megítélése számára, azt lehetne mondani, Platóntól Csernisevszkijig; olyan fontos elméletek, mint Arisztotelés katarzis-elmélete, csak ebben az ossze-

[4] Kant, *Az itelocr kritikája* § 2.
[5] Feuerbach, *Werke*. VIII. kot. 233. l.
[6] Lenin, *Filozófiai fuzetek*. Szikra, 1954.

függésben válnak érthetőkké. *Poetikájában* Aristotelés már szorosan összekapcsolta egymással a két kérdést. Míg Platón a művészi teremtésnek vagy éppenséggel a műalkotásnak önállóságára irányuló tendenciájában olyan motívumot lát, amely növeli bizalmatlanságát, elutasítását velük szemben, addig a *Poétika* azon van, hogy a tragédiának formális-művészi sajátosságát is a lehető legkonkrétabban kidolgozza, azzal a tudatos szándékkal, hogy épp formai tökéletességében találja és alapozza meg elméletileg társadalmi-pedagógiai szerepének eszközét. A későbbi esztétika ebben a tekintetben nem jutott túl Aristotelésen; csak ott, ahol helyes utakon járt, időszerűen konkretizálta zseniális felismeréseit. Aristotelés felismerte, hogy a műalkotások formai tökélye, amelynek feltételeit csak a műfaj specifikus esztétikai törvényszerűségének teljesítése biztosíthatja, az egyetlen lehetséges reális előfeltevése annak, hogy a művészet megfeleljen társadalmi funkciójának. Így tehát elsőként ragadta meg fogalmilag az elválaszthatatlan összefüggést a művészet esztétikai alkotástökélye és társadalmi jelentősége között.

Ám csak ezzel vált érthetővé a művészet mint az emberiség társadalmi fejlődésének fontos mozzanata, anélkül, hogy elveszítené sajátos lényegét. Minden elmélet, amely nagyon is egyenes értelemben fogta fel ezeket a vonatkozásokat, szükségképp figyelmetlenül, sőt olykor ellenségesen ment el a művészet művészi lényege mellett. Nem vehették észre, hogy álműalkotásoknak nagy — hasznos vagy káros — hatása, az emberiség fejlődésének távlatából tekintve, mégis többé vagy kevésbé múló volt, hogy ezek az alkotások a felépítmény ama részeihez tartoznak, amelyek az alap elpusztulásával nyomtalanul eltűnnek, sőt hogy többnyire nincs is szükség az alap megrendülésére, hanem pusztán arányainak kis eltolódása elengendő arra, hogy ilyen termékek végleges feledésbe merüljenek. (Ennek a felismerésnek nincs semmi köze ahhoz, hogy ilyen mulandó alkotások átmenetileg, gyakran hosszabb időre is, társadalmilag nagyon hasznosak vagy károsak lehetnek, hogy ennek megfelelően tényleges hatékonyságuk idején kellően védelmezzék őket vagy harcoljanak ellenük.) Azok a felfogások ellenben, amelyek az alkotástökélyt mesterségesen elszigetelik társadalmilag meghatározott maradandó hatásuktól, a művészetet társadalmi „természetvédelmi parkba" helyezik. Noha szerintük a művészet legfőbb értékeit akarják megmenteni, társadalmi tehetetlenséggé alacsonyítják le. Ennek ugyancsak az a következménye, hogy másnemű efemer műveket, amelyekben sovány, partikuláris, gyakran reakciós tartalom formai tekintetben látszattökéletességet ért el, önkényesen a művészeti fejlődés leg-

magasabbrendű termékeivel emelik egy szintre, ebben pedig szintén a művészet igazi remekeinek lebecsülése foglaltatik.

Aristotelés még nem tárgyalhatta valóban történetileg a művészetet, neki magától értetődőnek tetszett az általa megállapított összefüggés a művészi tökély és a művészet társadalmi-pedagógiai hatása között. Ennek el kell tűnnie a poliszdemokrácia bukásával — már Aristotelés többet beszél ennek az összefüggésnek múltjáról, mint jelenéről — s a gondolati helyreállításáért, a művészet számára való realizálásáért folytatott harc világosan látható minden jelentős esztétikai írásban. Az orosz forradalmi demokraták műveiben érik el ezek a törekvések — marxizmus előtti — csúcspontjukat. Dobroljubov történelmi-esztétikai típuskezelése a régi kérdésfeltevésnek világos felújítását mutatja, a kor fejlődésének megfelelően a konkrétság magasabb színvonalán. A társadalmi helyzet különbségének az a következménye, hogy ami magától értetődő volt Aristotelés számára, a művészet társadalmi-pedagógiai hatása, az Dobroljubov főproblémájává lesz, míg azoknak a műveknek esztétikai tökélye, amelyekben az általa társadalmi hatásuk és jelentőségük szempontjából tárgyalt típusok művészileg keletkeznek, mellékkérdéssé válik. A tökéletes szintézis itt is csak a marxizmusban jöhet létre.[7]

De ha helyesen válaszoltunk az esztétikának erre a központi kérdésére, hogyan lehetséges a művészi tökélynek és a művészet igazi adekvát és tartós társadalmi-pedagógiai hatásának ez a lényeges egymásba-átnyúlása, egymást-fokozása, akkor összeomlik minden ellenvetés, amelyet Dobroljubov szemlélési módszere mint a művészeten kívül eső és művészietlen módszer ellen tettek. Ha itt a művészi formát újra meg újra egy meghatározott, különös tartalom formájának tekintettük, most e definíció helyessége további konkretizálást nyer: formája egy meghatározott, jelentős — az emberiség fejlődése szempontjából jelentős — tartalomnak. Különössége statuálja minden igazi műalkotás összehasonlíthatatlanságát, önmagára-utaltságát annak a tartalomnak sajátos jellege határozza meg a formának ezt a különösségét, amelyet ez a formaadás a művészi különösség szintjére emel, amely ezt a társadalmi súlyt kölcsönzi a műnek, s széleskörű és mély társadalmi-pedagógiai hatás kifejtését teszi lehetővé számára. A valóságnak művészi általánosítása mind tartalmi, mind formai tekintetben alapja a hatás minden általánosságának: csak az képes a legkülön-

[7] Vö. Marx az esztétikára vonatkozó kettős kérdésfeltevését, amelyet később fogunk tárgyalni. Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur Moskau 1941. 31. l.

bözőbb emberekben felébreszteni azt a közvetlen élményt, hogy a műben alakított világ mélyen érinti őket, hogy a benne alakított problémák az ő saját problémáik, amelyekkel okvetlenül számot kell vetniök. Csak az igazi alkotástökélynek ezen az útján jut el a művészet ama társadalmi megbizatásának teljesítéséhez, hogy hozzájáruljon az emberek megváltoztatásához, magasabbrafejlesztéséhez. A művészetnek ez a társadalmi funkciója pedig szervesen nő ki a műveknek esztétikai önmagukra-utaltságából, közvetlen-művészi összehasonlíthatatlanságából.

A mű érvényességének átalánossága tehát a szubjektumra irányul. Természetesen a tudomány is fejthet ki mélyen változtató hatásokat az emberekre. A hozzá vezető út azonban benne mindig az objektív valóságnak folyton elmélyülő megismerése, míg a művészet közvetlenül fordul a szubjektumhoz, csak az általa előidézett mindennemű megrendülés teszi a művészileg visszatükrözött világot gyümölcsözően megközelíthetővé a szubjektum számára; de másrészt itt sem lehet eléggé nyomatékosan kiemelni, hogy mindig csak olyan művek fordulhatnak ilyen közvetlenül a szubjektumhoz, amelyek leglényegesebb tartalmukban, legművészibb formájukban hű visszatükrözéseit adják az objektív valóságnak. Az ellentétet tehát a tudományos és a művészi visszatükrözés hatása között sohasem szabad az objektivitás és szubjektivitás ellentétévé laposítani. Nem érinti ezért az sem a tudományos és művészi visszatükrözés közötti különbség központi kérdését, ha — mint gyakran szokásos — azt mondják, hogy amaz értelemszerű, emez emócionális, a képzeletre apelláló stb. Mert mind a kettő az egész emberhez fordul, annak minden lelkiképességéhez. A döntő mozzanat, a visszatükrözés két neme közötti különbségnek megfelelően, inkább abban van, hogyan találja meg az egész ember mindenkor hozzájuk az utat, mi módon jönnek mozgásba ezek az összes erői.

Teljes világosságában szembetűnik itt esztétikai jelentősége az általánosság és különösség különböző szerepének a valóság tudományos és művészi visszatükrözésében. A különösségnek úgyszólván mint területi kategóriának, azaz az esztétika egész területe specifikus mozzanatát meghatározó kategóriának pozitív funkciója kiterjed, mint láthattuk, a művészetnek mind tartalmára, mind formájára, meghatározza sajátos kapcsolatukat is, amely szervesebb és bensőbb, mint a valóságnak minden másnemű visszatükrözésében. A tartalomnak és a formának szakadatlan kölcsönös egymásba való átcsapása a valóság általános sajátossága ugyan s ezért visszatükrözésének minden módjában visszatér. Ámde, ha a mindennapi gondolkodás nagyon is gyakran

megáll a forma és tartalom eredeti elválaszthatatlansága mellett, ebben megnyilvánul egyik korlátja: az, hogy képtelen túlmenni a közvetlen és mulandó jelenségformán, képtelen ennek összezúzása, magasabb — általánosabb — formákkal való helyettesítése által előhatolni a jelenségek lényegéhez. Épp ebben van központi elve a tudományos visszatükrözésnek. Szakadatlan széttépése ez felületes formáknak, általánosabb formák hozzákapcsolása általánosítva felfogott tartalmakhoz, ahol — a megismerésnek pusztán megközelítő jellege következtében — még a legmagasabb és legtökéletesebb általános formát is esetleg lebontják, esetleg jobban megközelítő formával helyettesítik. Hasonló folyamat játszódik le természetesen a művészi alkotás folyamatában is (a különbségekre e hasonlóságon belül itt nem térhetünk ki), az eredmény azonban, a műalkotásegyéniség — mint meghatározott tartalom formája — a tartalomnak és formának ezt az egységét mint immár elmúlhatatlant statuálja: az egyik mozzanatnak a másikba való átcsapása — mind a mű egészében, mind részleteiben — csak elmélyítése és megrögzítése a tartalom és forma elválaszthatatlanul szerves egységének, egyszerre mint végtelen folyamat és mint befejezett egység.

Annak, hogy ez a különösség kategóriájának uralma alatt játszódik le, mind tartalmi, mind formai aszpektusa van. Mind a kettőben minden egyediség is, minden általánosság is megszűnik a különösségben. Tartalmilag ez azt jelenti, hogy az egyes elveszti futólagos, pusztán felületszerű, esetleges jellegét, hogy azonban minden egyes nemcsak megőrzi, de fokozottan fenn is tartja elszigetelt jelenségformáját, hogy érzéki közvetlensége közvetlenül jelentős érzékelhetőséggé változik, hogy önálló megjelenésmódja ugyancsak közvetlenül érzékileg erősödik, ugyanakkor azonban a többi egyediséggel elválaszthatatlan szellemi érzéki összefüggésbe kerül. Az általános viszont elveszti gondolati közvetlenségét. Mint olyan hatalom jelenik meg, amely egyes emberekben mint tetteiket meghatározó személyes világnézet, társadalmi viszonyaikat tükröző vonatkozásaikban mint a társadalmi-történelminek objektív ereje, tehát — gondolatilag tekintve — indirekt módon jut kifejezésre; ez a gondolati indirektség épp esztétikai tekintetben lesz direktséggé, az új művészi közvetlenség uralmának jelévé.

Formai szempontból mindez azt jelenti, hogy az eddig leírtak egy közvetlen érzékelhetőség lehetőségéből valóságos és hatásos érzékelhetőségbe tevődnek át. A művészi formának, mint minden formának, általánosító funkciója van. Mivel azonban ez a funkció a különösségre, azaz egy szimbolizáló általánosításra irányul, azért az a tendenciája van, hogy megszüntessen mindennemű

fetisizálást, mégpedig ismét nem direkt módon, gondolati leleplezése által, hanem azzal, hogy az emberi életnek minden tárgyi mozzanatát konkrét emberek közötti vonatkozásnak tüntet fel. A formának élményt ébresztő, evokatív erejét felületesen, sőt torzítóan fogják fel, ha csupán a benyomást keltőnek érzéki erejét emelik ki benne, mint pl. Fiedler és Hildebrand tették a vizualitásra vonatkozóan. Igaz, hogy a művészet minden ágának előfeltevése és hatáskövetkezménye az érzékiségnek meghatározott homogén közege (teszem tiszta láthatóság a festészetben és szobrászatban). Ez azonban csak azért hathat az élmények mélységéig, mert magában foglalja a mindenkori különös emberi életnek, a külső és belső, a személyes és a társadalmi életnek összességét. A művészi forma beteljesíti a gondolatilag vagy közvetlen-élményszerűen direktnek indirektté való tartalmi megfordítását, minden embertől-idegen objektivitásnak az emberiben való felszívódását ; ezzel azonban egyszerre keletkezik a sajátlagos-esztétikai direktség : minden életjelenségnek, amelyet magában az életben többnyire csak indirekt módon lehet megragadni, áthelyezése valami közvetlenül — az új művészi közvetlenségben — megélhetőbe. Ez a formális értelme az élet minden fetisizált jelenségformája művészi megszüntetésének.

Az érzéki egyesnek és a gondolati általánosnak ez a szerves egysége ebben az új közvetlenségben épp a különösség légköre mint a sajátlagos-esztétikai. Itt ismét konkrétan látható a különösségnek — mint önálló alakká nőtt közbenső birodalomnak — jelentősége : a tartalom és forma specifikus esztétikai egysége csak az ő légkörében valósulhat meg ; a pusztán általános vagy a partikulárisan egyes csakis vagy előleges, eleve megszüntetésre ítélt egységet hoz létre (mint gyakran a mindennapi életben), vagy a jelenségformákat szétfeszítő egységet (mint a tudományban).

Ezek a fejtegetések gyakran utalnak vissza egy korábban kifejtett gondolatra : a művészet mindig csak a valóságnak egy térben-időben történetileg pontosan körülhatárolt darabját alakítja ; de úgy, hogy azt az igényt támasztja és teljesíti, hogy mégis magában lezárt egész, egy „világ". Honnan van az ilyen — a valóságban újra meg újra megvalósult — igénynek jogosultsága és teljesíthetősége? Mi azt hisszük : itt is a különösség adja a megoldás kulcsát. Extenzív végtelenségében a valóság határtalan, lezárhatatlan. A tudományos absztrakció értéke épp azon alapszik, hogy elismeri ezt a végtelenséget, belőle indul ki és olyan formákat teremt (olyan törvényeket fedez fel), amelyeknek segítségével az extenzív-határtalannak bármely pontja konkrétan kideríthető, összefüggésbe hozható, pontosan meghatározható. A művészi visszatükrözés

eleve lemond az extenzív végtelenség közvetlen reprodukciójáról. Amit alakít, az ebben az értelemben is — a tudományhoz képest — mindig különös jellegű. A művészi formálásnak épp ezt a mozzanatot kell mindenen uralkodóvá tennie, mert mind az általánosra, mind az egyesre való irányulás, mint ismételten megállapíthattuk fejtegetéseinkben, a leképezett darab világ extenzív végtelenségének, extenzív-tartalmi totalitásának hiányát puszta partikularitásában rögzítené meg és ezzel kiegészítésre szorulóvá tenné. Csak a különösség uralma mint a műben alakított tárgyiasságnak alkotó és szervező elve képes kiemelni ezt a „darabot" a puszta partikularitásból, a töredékszerűségből, és megadni neki egy magában lezárt, a totalitást képviselő „világ" hatásjellegét.

Ha ezzel csak annyit mondottunk volna, hogy a művészi visszatükrözés nem a valóság extenzív totalitására, hanem pusztán az általa reprodukáltnak intenzív végtelenségére irányul, akkor még túlkevés konkrétat és sajátlagost mondottunk volna róla. Mert a mindennapi és a tudományos visszatükrözésnek is szakadatlanul számot kell vetnie minden jelenség intenzív végtelenségével is. A művészetben ez a fordulat már azért is minőségileg új hangsúlyt kap, mert az intenzív végtelenségre való irányultság nem egyike a sok tendenciának, hanem az uralkodó, a tárgyiság esztétikai reprodukcióját döntően meghatározó tendencia. Ezenfelül, de vele szoros kapcsolatban, ennek a különösre való irányultságnak, ennek a különös által való meghatározottságnak az esztétikai visszatükrözésben még az a tendenciája is van, hogy sohase szakadjon el a jelenségformának — mindig műfajszerűen meghatározott — érzéki közvetlenségétől. Az intenzív végtelenség megismerésének még a mindennapi életben is többé vagy kevésbé el kell különülnie tőle, azt szét kell bontania analitikusan, kapcsolatba kell hoznia más, ugyancsak analitikusan feldolgozott jelenségekkel és jelenségcsoportokkal, hogy elérje a lehető legnagyobb megközelítését; bármennyire megközelítik is az ilyen folyamat végeredményei a tárgyak intenzív végtelenségét, módszertani előfeltevésük ennek az érzéki-közvetlen jelenségformának megszüntetése.

Épp ez halála volna a művészi visszatükrözésnek. Ez azt tűzi ki feladatául, hogy azoknak a tárgyaknak, amelyeket alakít, az intenzív végtelenség jellegét, megjelenésmódját adja a maga közvetlenségében. Ha az alkotás folyamata puszta megközelítése is ennek, ha — de facto és megismerésszerűen — minden alakított tárgy az intenzív végtelenség kimerítése szempontjából messze elmarad valóságbeli mintaképe mögött, a művészileg alakított tárgynak mégis megvan az a tulajdonsága, hogy épp intenzív végtelenségének élményét idézze fel evokatív módon.

Így keletkezik a műalkotásban egy sajátos „világ", különös világ a szószerinti értelemben : egy műalkotásegyéniség. Érzékileg önmagára lévén utalva, a közvetlen evokatív részletek egymásrahangoltsága tartja össze. Ez a hatékonysága azonban mindig csupán a szellemi tartalomnak új közvetlenséggé emelt ütőereje. Ha ez a legmagasabb és legfontosabb általános igazságokat tartalmazza is, ezek csak akkor lehetnek ilyen hatáskomplexum szerves alkatrészei, ha teljes homogeneitássá olvadnak össze a mű többi elemének új érzéki közvetlenségével, ha éppúgy, mint azok, kizárólag a különösségnek, a mindenkori mű specifikus különösségének légkörében élnek elevenen. Egy — elvont tartalma szerint esztétikai tekintetben — eredetileg heterogén világnak ekként elért homogeneitása nemcsak megvonja a műalkotásegyéniség határait, nemcsak elhatárolja azt az objektív valóságtól, hanem minden szempontból, amely a mindenkori konkrét alakítás számára tekintetbe jön, sajátos, közvetlenül nézve öntörvényű „világot" teremt.

Első tekintetre úgy látszik, mintha ilyen sajátosság és öntörvényűség ellentmondana a művészet visszatükrözés-jellegének, valamint szociálpedagógiai hatása szükségszerűségének. Ámde itt ismét a művészi munkatökélynek és a visszatükrözés hűségének, valamint a társadalmi hatás hatósugarának kapcsolatával van dolgunk ; eleven, mozgató ellentmondásossággal az esztétikai visszatükrözésben. Olyan tudatos realista, mint Balzac, aki csupán a társadalom diktátumának feljegyzésében látja személyes teljesítményét, az *Emberi komédiá*nak általa alkotott világáról azt mondja : „Művemnek megvan a geográfiája, mint ahogy megvan a genealógiája és megvannak a családjai, helyei és dolgai, személyei és tényei. Éppúgy megvan a heraldikája is, megvannak a nemesei és polgárai, kézművesei és parasztjai, politikusai és divathősei és hadserege, szóval megvan a világa.[8] Balzac itt minden valóban jelentős realistának gondolkodásmódját fejezi ki. Az alkotástökélynek és a szociálpedagógiai hatásnak általunk idézett aristotelési kapcsolatát akként variálja, hogy a műalkotások „saját világának" zártsága, hasonlíthatatlan műalkotásegyénisége, a valóság hű és mély esztétikai visszatükrözésének igazi hordozója.

Így a mű különös jellegű, de kettős tekintetben. Egyrészt „sajátos", magában lezárt világot teremt. Másrészt természetszerűen ilyen irányban is hat : ahogyan a mű különös jellege átalakítóan hatott az alkotás folyamatára, alkotójának személyiségére, hasonló módon kell befolyásolnia a befogadót is hatásában. Mivel — objektív tekintetben — a magukban lezárt, önelégült műalkotás-

[8] Balzac, *Előszó az Emberi komédiához*

egyéniségek nem véglegesen szolipszista módon egymástól elzárkózó „világok", hanem épp ez önmagukrautaltság következtében a közösen visszatükrözött valóságra mutatnak, azért — szubjektív tekintetben — az ilyen „saját" külön világtól való legintenzívebb elragadtatásnak nem kell a befogadót megmerevítenie partikularitásában, hanem ellenkezőleg, szétfeszíti az ilyen partikularitás szűk határait, kitágítja látókörét, közelebbi, gazdagabb kapcsolatba hozza a valósággal.

Ebben is az objektív szerkezet az elsődleges, a szubjektív hatás természetének alapja. A műalkotásegyéniség páratlansága, amely kiindulópontját alkotta és alkotja a polgári teoretikusok minden reá vonatkozó individualista, irracionalista értelmezésének, mint láttuk, pontosan ellenkezője annak, amit a dekadencia elmélete állít róla. Ezt az önmagárautaltságot épp azoknak a lényeges tulajdonságainak köszönheti, amelyek túlmennek a partikulárisindividuálison, az objektív valóság lényeges vonásai és tendenciái az igazsághoz hű visszatükrözésének, az általánosság magasabb fokára való emelésének. A műalkotásegyéniség éppen ezért igazi egyéniség, mert egyúttal és az egyénitől elválaszthatatlanul valami személyfeletti, valami különös. Ezért a megőrzésnek, az érzéki jelenségformák intenzív fokozásának, evokatív jellegüknek ugyancsak ilyen elválaszthatatlan kettőssége van: a visszatükrözött tartalom és az evokatív forma feloldhatatlan szerves egységet alkotnak.

Tárgyaltuk már a jelenség és lényeg dialektikáját az esztétikában, s az érzéki jelenségformának ezt a megőrzését mint fősajátságát állapítottuk meg. Ehhez most kiegészítőleg és folytatólag még hozzá kell fűznünk, hogy a jelenségnek és lényegnek közvetlen egybeesése a műalkotásban nem egyszerűen a művészi forma törvényszerűségének objektív ténye, hanem minden ilyen egység mint magában vett részlet is, a más részletekkel való kölcsönhatásban is, kompozicionális funkciójában (ez a két szempont csak az elméleti elemzésben választható el — s ott is csak viszonylagosan) egyúttal a szellemi tartalomnak és a forma evokatív hatalmának hordozója. A forma üres, pusztán formális, pusztán „hangulatszerű" a tartalommal való benső összefontság nélkül, a tartalom kopár, művészietlen, ha nem esik közvetlenül össze a formával.

X. FEJEZET

A TIPIKUS: A TARTALOM PROBLÉMÁI

Ez az ellentét látszólag pusztán a művészi formának mint a különös esztétikai uralma hordozójának kérdésére vonatkozik. Mint egy meghatározott (különös) tartalom formájának azonban a művészi formának csak annyiban lehet meg ez a jellege, amennyiben a tartalom — tisztán tartalmi lényege szerint is — különös. E szükségszerűség körvonalai világosan kitűnnek már eddigi fejtegetéseinkből. Olyan tartalom, amelynek meg kell őriznie és elmélyítve meg kell rögzítenie a jelenségformák érzéki közvetlenségét, amelynek eleve és elvileg le kell mondania a világ extenzív végtelenségének visszaadásáról, amely kizárólag a reprodukált valóság formálásában megnyilatkozó evokatív erőből merítheti meggyőzőerejét, szükségképp az egyediségnek a különösbe való emelésére irányítja általánosító értelmét. Ha mármost megvizsgáljuk az eddig elért meghatározásokat tartalmi jelentőségükre vonatkozóan, ha közelebbről megformulázzuk a tartalom ilyen utakon elért feldolgozásának igazságjellegét, szükségszerűen a tipikusnak mint a különös konkrét-művészi megtestesülésének jelenségére bukkanunk.

Természetesen itt is mindjárt hangsúlyoznunk kell, hogy — tartalmilag tekintve — a tipikus, mint a művészet minden tartalmi eleme, az élet kategóriája, amelynek ezért az élet tudományos visszatükrözésében szintén szerepet kell játszania, noha korántsem olyan központi szerepet, mint a művészetben. Az emberen kívüli világban a tudományos jellegű tipikus olyan jelenség, amelyben a törvényszerű, a lényeges meghatározások világosabban jelentkeznek, mint a többiekben. Minél jobban sikerült tehát ilyen tudománynak egy törvényrendszert kidolgozni, annál csekélyebb lesz benne a tipikusnak módszertani jelentősége (tehát teszem a fizikában csekélyebb, mint a biológiában). Másképp áll a dolog a társadalomtudományokban. Ott, ahol az emberek cselekvései és kapcsolatai alkotják a megismerések szubsztrátumát, a tipikus az általános törvényszerűség mellett bizonyos viszonylagosan önálló funkciót érhet el. Anélkül, hogy itt közelebbről bocsátkozhatnánk ebbe a különböző tudományokban különböző jelentőségű kérdésbe, mód-

szertani példaképpen csupán a „jelmez"[1] (Charaktermaske) marxi koncepciójára utalunk, mint pl. a kapitalista ama szükségszerű tulajdonságainak gondolati összefoglalására, amelyek kényszerűen következnek a termelésben elfoglalt helyéből, ezért a gazdasági törvényszerűségekből vannak levezetve s nem alkotják pszichológiai taglalásának puszta összegezését vagy szintézisét. Éppen ezért általánosabb igazságokat tartalmaznak, mint amilyeneket ezek a vizsgálódások eredményezhetnének, és sokkal inkább vezérfonalat alkotnak számukra, mint eredményt. Mindenesetre azonban az így keletkezett tudományosan tipikus épp a legáltalánosabb meghatározásokat tartalmazza, s az általános kategóriájának alkalmazása erre a tartalmi komplexumra. Éppígy nem túlságosan nehéz kimutatni, hogy a tipikusnak az átlagoshoz való viszonyában a különbséget maga az élet hozta létre, hogy ezért a valóság tudományos visszatükrözése a két fogalmat pontosan meg is különbözteti egymástól. Itt is elégedjünk meg Marx ama fejtegetéseire való hivatkozással, amelyekben kimutatja, hogy a közösen dolgozók bizonyos száma elegendő ilyen átlag gyakorlati létrehozására.[2]

Mint mindenütt fejtegetéseinkben, itt is a visszatükrözés útjainak a tudományban és a művészetben való ellentéte világíthatja meg az utóbbinak sajátosságát. Láttuk, hogy típuson ama meghatározások koncentrált összefoglalását értjük, amelyeket a társadalomban, mindenekelőtt a termelés folyamatában elfoglalt határozott konkrét hely objektív-szükségszerűen életre hív. Ezzel, mint láttuk, a típus fogalma az általános törvényszerűség fogalmának rendelődik alá. Mind az életben, mind a tudományban tehát közvetlenül különös jellegű. Mivel azonban, mint ugyancsak láttuk, a típus meghatározása tudományosan annál helyesebb, az általánosításnak minél nagyobb magaslatára emelik ezt a meghatározást és a típusban való szintézisét, azért az így keletkező dialektikus kölcsönhatásban az általánosság mozzanatának kell túlsúlyban lennie, habár a különösség mozzanata elengedhetetlen ismertetőjegye marad a típusnak. Amit az embertípusról mondottunk, áll persze a tipikus helyzetre is ; egy helyzetet annál határozottabban nevezünk majd tipikusnak, minél inkább túlsúlyban vannak benne a reá vonatkoztatható általános meghatározások ; hiányuk, gyengébb jelentkezésük, esetlegességek fontos szerepe benne többé

[1] Marx azt mondja : „Általában fejtegetéseim további során azt fogjuk találni, hogy a személyek gazdasági jelmezei csak megszemélyesítései azoknak a gazdasági viszonyoknak, amelyek hordozóiként egymással szemben fellépnek." Marx, *A tőke*. I. köt. Szikra, 1948. 96. l.

[2] I. m. 348—349. l.

vagy kevésbé atipikussá teszi azt és az egyediséghez hozza közel.

Mindebből világos, hogy a valóságos ember a tudományos visszatükrözésnek ebben az értelmében a tipikusnak csak erősebb vagy gyengébb vonásait mutathatja fel; a tiszta típus, Marx „jelmeze", tudományos általánosítás, nem pedig tapasztalati valóság. Ezzel a megállapítással megkaptuk az alapot a tartalmi-esztétikai értelemben vett típus számára: minthogy a művészet mindig konkrét embereket alakít konkrét helyzetekben, konkrét tárgyakat, amelyeket ezek közvetítenek, konkrét érzelmeket, amelyeket kifejeznek, azért az emberekben és helyzetekben rejlő tipikusnak jelképezésére kell törekednie, sohasem olyan szintézisre, amelynek tárgya *a* típus mint olyan volna.[3] Ezzel már általánosságban megadtuk a mélyreható különbséget, sőt ellentétet a valóságnak tudományos és művészi visszatükrözése között. De mindjárt hozzá kell tenni, hogy itt szintén egyazon valóság visszatükrözéséről van szó, hogy tehát a tipikus a tudományban és a művészetben mégis megfelelnek egymásnak annyiban, hogy nem a leggyakrabban visszatérő vonások átlagát foglalják össze, hanem a legkifejlettebb és legkonkrétabb vonatkozásokat reális ellentmondásosságuk legmagasabb fokán.

A művészet persze nem állhat meg a tipikusnak puszta megállapításánál — még tisztán tartalmi álláspontról sem. A valóság esztétikai visszatükrözésében nem pusztán lerögzítéséről, mégcsak nem is pusztán kiemeléséről van szó ilyen, embereken, érzelmeken, gondolatokon, tárgyakon, intézményeken, helyzeteken stb. észlelhető tipikus vonásoknak, hanem minden ilyen tipizálás egyúttal az egyes mozzanatok vonatkozásainak konkrét, mozgékony rendszerében áll mind magában az egyes alakokban, mind egymással való kapcsolatukban, ami által a mű egészében magasabbrendű tipika keletkezik: az emberélet egy tipikus fejlődésfokának, e fokon az emberek lényegének, sorsának, távlatainak aspektusa. Ez a tendencia bennerejlik már a legelső spontán típusalkotásban: a fokloreban, a mitológiában. Nagy tipikus alakoknak, mint Héraklésnak, Prometheusnak, Faustnak stb. megalkotása egyidejű ama konkrét helyzetek, cselekvések, körülmények, barátok, ellenségek stb. kitalálásával, amelyeknek összefüggésében az alak típussá emelhető.[4]

[3] Az esztétikának a művészi gyakorlat mögötti elmaradására vonatkozó fejtegetéseink megmutatták, hogy ilyen, a művészi alakítás specifikus lényegét eltorzító követelmények hosszú ideig uralkodtak.

[4] Gorkijnak nagy érdeme, hogy rámutatott e spontán típusalkotásra a folkloreban. Gorkij, *Az irodalomról*. Moszkva 1937. 450. l. (Oroszul).

Már ez a célkitűzés — mégegyszer hangsúlyozzuk : most még csak a műalkotások tartalmáról van szó — világosan mutatja, hogy a tudományos visszatükrözés legmagasabb stádiuma, nevezetesen egy kor, egy osztály stb. tipikus vonásainak a legmagasabb általánosítás eszközeivel *egy* típusba való összpontosítása, ellenkezik a művészi visszatükrözés lényegével. Esztétikailag tekintve a valóság minden ilyen típusterületének soha sincs csupán egy összefoglaló alakja, hanem — elvileg nézve — a típusok többé vagy kevésbé nagy számának lehetőségében valósul meg, s ha e típusok egyformán igazak és mélyen megragadottak, művészileg egyenértékűek lehetnek egymással. (Gondoljunk a balzaci pénzemberek és uzsorások szinte áttekinthetetlen tömegére, a késői Shakespeare központi alakjaira, amelyek kivétel nélkül egyetlen típusterülethez tartoznak, a jobbágyi Oroszország felbomlásának ábrázolására a nemesség problematikájának tükrében Puskintól Tolsztojig, Dosztojevszkijig és Szaltikov-Scsedrinig.)

Ehhez járul, mint az imént megmutattuk, hogy az ilyen tipikus alaknak a megalkotása, még ha az, mint pl. Molièrenél történik többnyire, az egész művön uralkodik is, mindig csupán eszköz ahhoz a művészi célhoz : hogy ábrázolja e típus szerepét kölcsönhatásban minden kontrasztáló ellentípusával, mint tipikus jelenségét az emberiség fejlődése egy bizonyos szakaszának. Ezért keletkezik minden műalkotásban — viszonylagos hasonlóság, abszolút vagy relatív ellentét révén — az egymást kiegészítő típusok hierarchiája, amelyeknek dinamikus kölcsönös viszonya a kompozíció alapja. A típusok e komplexuma önmagában ugyancsak kompozicionális rangsort hoz létre, s itt nem a típusnak magában való társadalmi értéke dönti el helyét ebben a hierarchiában, hanem az a konkrét szerep, amely az illető konkrét típushierarchiának egy-egy ilyen tagját az ábrázolandó probléma, az emberiség egy fejlődési szakaszának szemléltetése tekintetében megilleti. Ebből a zárt és jól elrendezett totalitásból keletkezik a műben egy konkrét különösség képe, épp a fejlődés egy határozott szakaszának művészileg általánosított képmása.

Csak ezek után adhatunk kielégítő választ arra az előbb feltett kérdésünkre : vajon a műalkotásokra érvényes-e a nem-ellentmondás logikai tétele, amint Aristotelés formulázta? Kétségtelen, hogy nem érvényes. Az ilyen egyszerű negációval azonban korántsincs elintézve ennek a kérdésnek igazi tartalmi lényege. Mert azonnal és természetszerűen felmerül az a másik kérdés : vajon a nemleges válasz nem adna-e szubjektivista önkénynek helyet a művészet területén? Próbáltunk erre a problémára mindjárt az

aristotelési kérdés felvetése után általános-tartalmi tekintetben, a tapasztalatra támaszkodva feleletet adni, s itt mindenek előtt Dobroljubov kritikai módszerének jogosultságára hivatkoztunk. Most lehetővé vált, hogy még konkrétabban válaszoljunk erre a kérdésre. Ugyanis nemcsak azon múlik a dolog, hogy a legkülönbözőbb műalkotásokban ilyen — a tipikusnak kidolgozására irányuló — tartalmi konvergenciának kell keletkeznie, ami magától értetődő, mert hiszen ugyanazt a valóságot tükrözik vissza. Ezen túlmenően, mint utolsó fejtegetéseink mutatják, minden egyes alakított művészeti világ közvetlen divergenciájának az a jellege, hogy hangsúlyozottan különös aszpektusa a valóságnak és fejlődésének. Ebben a különösségben rejlik minden igazi műalkotás specifikus — tartalmi — igazsága. A tipikusnak mint a művészetben a különös tulajdonképpeni, központi megtestesülésének helyes meghatározását tehát objektív igazságtartalmára nézve kell megvizsgálni, hogy egyrészt az esztétikai igazságot ne fogják fel a tudományos igazság egyszerű másolatának, másrészt hogy elvont tagadása ne vezessen esztétikai relativizmushoz.

A tudomány minden valóságot objektív igazságában igyekszik megragadni; ezért minden tételére áll Aristotelés megállapítása nem-ellentmondásosságának szükségszerűségéről. Ám a társadalom minden komoly kutatója pontosan tudja: ez a törvényszerűség rendkívül bonyolult módon, a szükségszerűség és esetlegesség dialektikájában érvényesül. Lenin, a legmagasabbrendű társadalomtudományi módszer, a történelmi materializmus alkalmazásának nagy mestere, éppenséggel e valóság „ravaszságáról" beszél, arról, hogy a törvényszerűségek megvalósulásának útjai konkrét miléntjükben bizonyos fokig nem láthatók előre. Természetesen Lenin ezzel nem tagadja a tudományos előrelátás lehetőségét ezen a területen. Gyakorlata mindig — és sikeresen — arra irányul, hogy e „ravaszság"[5] közepett tisztán kidolgozza a mindenkor variáltan megjelenő törvényszerűséget, hogy gondolatilag elválassza az esetlegest a szükségszerűtől, s mindenekelőtt olyan dialektikusan, olyan rugalmasan alakítsa ki a módszert és mindenkori alkalmazását, hogy a valóság e megszüntethetetlen „ravaszsága" ellenére mégis lehetségessé váljék a proletariátus pártjának helyes és sikeres cselekvése. Ezzel szoros kapcsolatban minden tudománynak arra kell irányulnia, hogy olyan mélyen ismerje meg, olyan hajlékonyan fogalmazza meg a szükségszerűség és esetlegesség dialektikáját, hogy a megismeréstől vezetett cselekvésben a véletlen

[5] Lenin, *„Baloldaliság" — a kommunizmus gyermekbetegsége.* Lenin *művei.* 31. köt. Szikra, 1951. 87. l.

gyakorlatilag lehetően semlegesuljön. (Gondoljunk a valószínűségi számítás alkalmazására stb.)

A művészet legmélyebb igazsága ellenben épp az élet e „ravaszságának" alakítása. Az tehát, hogy a művészet nem emelkedhetik a legmagasabb általánosságokig — nem is beszélve a tiszta torvényszerűségekről —, *a* típus tudományos általánosságáig sem, nem benne rejlő gyengeség, nem megszuntethetetlenul útjában álló korlát, hanem ellenkezőleg, legnagyobb ereje és erénye, specifikus hozzájárulása az emberi tudat kitágításához, elmélyítéséhez és gazdagításához. Az, hogy az általa alakított tipikus emberek és helyzetek, tárgyak stb. sokszorosan és lényegesen eltérnek, azért nem szubjektivista relativizmus, nem ellentmondásosság aristotelési értelemben. Ez az eltérés ellenkezőleg az életnek helyes — esztétikailag helyes — visszatukrozése Ha Csernisevszkij a művészetet „az élet tankonyvének"[6] nevezi, akkor helyesen épp ezt az oldalát jeloli meg.

Ez, ha igazi, nem pedig dekadensen eltorzult művészetről van szó, semmiképp sem tagadása a valóság szukségszerű fejlődésmenetének. Nincs egyetlen nagy műalkotás, amelynek végső leglényegesebb eszmetartalmát ne épp ez a szukségszerűség alkotná. Ámde ez sokszoros, beláthatatlanul gazdag „ravaszságában" jelenik meg ; megmutatja azt, hogyan jelenik meg reálisan, hogyan érvényesul reálisan ez a szukségszerűség konkrét emberek konkrét életében. A művészet tehát az élet képét adja, ahogyan valóban van ; azaz épp reális szerkezetében és mozgalmasságában. E kép helyessége ezért nem mérhető azzal, hogy az élet részletei és a művészet részletei megfelelnek-e egymásnak, sőt a mélyebb megfelelés, amely pl. az általunk jelzett típushierarchiában fejeződik ki, a művészetalkotta kompozicionális egységnek és az élet reálisan érvényesulő torvényszerűségeinek megfelelése. A kulonosség mint az esztétika területi kategóriája, mint láttuk, negatív értelemben lemondás a valóság extenzív totalitásának leképezéséről, pozitív értelemben oly „darab" valóság alakítása, amely mint intenzív totalitásának és e totalitás mozgásirányának reprodukciója meghatározott és lényeges aszpektusból ezeket láthatóvá teszi Ennek a „darab" valóságnak ugyanis az a specifikus tulajdonsága, hogy benne az egész élet lényeges meghatározásai, amennyire egyáltalán meglehetnek ilyen meghatározott keretben, kifejeződnek igaz lényegszerűségükben, helyes arányosságukban, igazi ellentmondásosságukban, mozgásirányukban és távlatukban. Ezért — és csakis

[6] Csernisevszkij, *Válogatott filozófiai művei*. Moszkva 1953. (Oroszul). 149. l.

ezért — lehet és kell hogy legyen a műalkotás lezárt totalitás, önmagárautalt alakulat. (A kép elhatároló kerete közvetlenül világosan fejezi ki ezt a tényt.) Ez az önmagában való lezártság tehát elsősorban tartalmi kérdés ; a valóság esztétikai visszatükrözésének tartalmi lényege. A mindenkori konkrét meghatározásoknak ez a totalitása teszi Goethe legkisebb költeményét ilyen „világgá" ; ahol hiányzik, ott a formailag legtökéletesebb artisztikus formálás is csak partikuláris, a valóságnak reálisan létező extenzív totalitásából önkényesen kiragadott darabocskát tud létrehozni, akkor is, ha a tartalmaknak elképzelhetően legnagyobb enciklopédikus totalitását éri el.

A művészi visszatükrözésnek ilynemű tartalmi meghatározottsága azzal a következménnyel is jár, hogy benne egészen másképpen jelenik meg a szükségszerűség és esetlegesség dialektikája, mint a tudományos visszatükrözésben. Először is és közvetlenül : ismét közelebb van az élethez. A művészet nem törekedhetik a véletlenek ama megszüntetésére a szükségszerűségben, amely a tudományban uralkodik. Nem is akarja közvetlenül megszüntetni a véletleneket ; inkább az élettel való összefonódottságukat oly módon akarja érzékeltetni, ahogyan ez a kölcsönhatás magában az életben megjelenik. Ámde mint az imént láttuk, ahogyan ama „darab" élet, amelyet a művészet alakít, nem felel meg egy meghatározott darab életnek, hanem az élet egy különös egészének, úgy itt is. Csak a közvetlen megjelenésmódban hasonlít ebben a kérdésben is egymáshoz művészet és élet. A művészet nem ábrázolja sem a szükségszerűséget magában legáltalánosabb törvényszerűségében, sem a véletlent a szükségszerűséggel való nyers ellentétében, vagy a véletlent mint maradéktalanul megszüntet az általános szükségszerűségben. A szükségszerűség és véletlen reális kölcsönhatásának képmását adja azokban az arányokban, amelyek megfelelnek az alakított különös világ igazságának. Azaz a véletlen a művészetben az alakított különösség meghatározásainak egyike : szerepe, megjelenésének módja, emberek és történések feletti hatalma pontosan megfelel annak a hierarchikus helynek, amelyet a meghatározásoknak a mű különösségében alakított kozmikus totalitásában elfoglal. Ezért nem állítható fel, mint oly gyakran előfordul az esztétikában, általános szabály a véletlen jogosultságáról vagy megengedhetetlenségéről a művészet alkotásaiban. Mind a kettő függ először is az alakított világ műfajszerű különösségétől, s itt azonnal látható, hogy bizonyos műfajok, mint pl. a novella, egyenesen követelik a véletlen nagyobb szerepét, míg mások inkább megszűkítik mozgási terét. Ehhez természetesen meg kell jegyezni, hogy a műfaji különbségek felfogásunk szerint

szintén a valóság visszatükrözésformái; ezért mindenképpen szükséges volt, hogy már a tartalom tárgyalása során rámutassunk erre a differenciálódásra. Másodszor különböző a véletlennek ez a szerepe az említett műfajszerű sokféleségen belül társadalmi-történelmi tekintetben (és művészegyéniségek és művek szerint) is. Mindenekelőtt azért, mert a társadalom fejlődésével a szükségszerűség és esetlegesség kölcsönhatása szintén megváltozik; de azért is, mert a mindenkor alakított világ különössége megszűkítheti vagy kitágíthatja a véletlen mozgási terét.

Mind a két általunk kiemelt főszempont a legszorosabb kapcsolatban és a legintenzívebb kölcsönhatásban áll a műben alakított világgal, különösen a művek tartalmának általunk típushierarchiának nevezett elrendezéseivel. A véletlen művészileg jogosult, ha ezeket hordozza és elősegíti; zavaró elem, ha ezeket összezavarja és át nem látszókká teszi. Tehát itt is konkrét tartalmi kritérium van előttünk; a tartalmi totalitás, a tartalmi összefüggés a mű különös totalitásán belül a döntés elve, nem pedig artisztikus eszközök, mint hangulat, nem technikai segédkonstrukciók, nem utólagos kauzális megokolás. Világos, hogy az elvont általános szabályok ilyen elhárítása nem jelent esztétikai agnoszticizmust; ha felismerjük, hogy a véletlen a művészileg alakított világ objektív meghatározása, akkor önmagától adódik kritériumunknak az egyes művekre való alkalmazhatósága.

A művészi típusalkotás oldalára vonatkozó elemzésünk e — persze központi — kérdésen túlmenően fényt vetett a művészeti tartalom és forma általános viszonyára. Kiderül, hogy a művészi forma problémáit csak akkor lehet értelmesen felvetni, ha a tartalom feldolgozása az esztétikai visszatükrözés elveinek megfelelően történt. Bármennyire tehát a formaadás sikere vagy balsikere dönti el végső fokon egy alkotás művészi értékét, mégis hangsúlyozni kell, hogy az élettartalom tartalmi feldolgozásának már művészi jellegűnek kell lennie. Az esztétikai elmélet itt is mindig elmaradt a művészi gyakorlat mögött. Bármily hamis tudattal tették is a jelentős művészek gondolatilag tudatossá tevékenységük vezérgondolatait önmaguk és kortársaik előtt, saját gyakorlatuk számára ez az elv mindig közvetlenül magától értetődő volt. Egészen másképp áll a dolog a művészetelméletben. A művészi általánosításnak és a filozófiai általánosságnak általunk már elemzett fogalmi összetévesztése e kérdés eltorzításának két típusához vezetett. A mechanikus materializmusra hajló gondolkodók — helyesen — kiemelték a tudomány és a művészet által visszatükrözött világ közösségét, de elhanyagolták többé vagy kevésbé a művészi visszatükrözés specifikus mozzanatát. Minthogy mármost a visszatükrözött

valóságnak a tudomány által történő tartalmi feldolgozása többé vagy kevésbé kész kivitelben volt előttük, abba a kísértésbe estek, hogy a művészi tartalmat is benne lássák, s az előtt az immár megoldhatatlan kérdés előtt álltak : hogyan kell *ezt* a tartalmat művészileg formálni? Az idealisták ellenben, akik gyakran világosan érezték az eltérést az ilyen tudományosan már feldolgozott tartalom és a művészi forma között, ennek következtében csak nagyon is gyakran azt a tendenciát mutatták, hogy a tartalmi kérdéseket félretolják mint művészileg lényegteleneket vagy másodlagosokat s a formának mágikus mindenhatóságot tulajdonítsanak. Csak a dialektikus materializmus van abban a helyzetben, hogy az esztétikai visszatükrözés különössége alapján művészileg feldolgozott tartalom problémáját konkrét és adekvát módon vesse fel s ezzel lehetővé tegye az esztétikában a tartalom és forma viszonyának helyes megértését.[7]

Ez a helyesség a tartalom és forma szakadatlan egymásba-átcsapásán nyugszik, a tartalom elsőbbsége mellett. Ezt a dialektikus kapcsolatot azonban csak akkor fogjuk fel értelemmel teljesen és konkrétan, ha mint a tipikusnak kérdésében próbáltuk megmutatni, a tartalom visszatükrözése és reprodukciója már az esztétikai kategóriák igénybevételével történik. Csak ebben az esetben érthető meg a formának — mint meghatározott tartalom formájának — szerves kinövése a tartalomból.

[7] Csak röviden mutatok rá arra, hogy a sematizmus kérdése a szocialista realista művészetben is ugyancsak ebből az értetlenségből következik. A sematizáló művészek étvesznek — többnyire a mindenkori pártirodalomból — egy már tudományos-propagandisztikusan feldolgozott tartalmat s ezt mármost igyekszenek művészivé tenni. Amíg a művészek és kritikusok tisztán a formában keresik a formálás elveit— pl. az irodalmi kritikusok a nyelvi formában—, addig lehetetlen előnyomulniok a helyzet lényegéig, az igazi nehézségig, az ilyen tartalmak művészietlen jellegéig.

XI. FEJEZET

A TIPIKUS: A FORMA PROBLÉMÁI

E kérdés tisztázatlansága miatt részletesebben bocsátkoztunk a tartalom esztétikai visszatükrözésének elemzésébe. Ha most a tipikusnak formai oldalára vetünk egy pillantást, itt nem támasztjuk azt az igényt, hogy csak utalásszerűen is kimerítsük a tartalom-forma-viszonyt; ez más, konkrétabb fejtegetéseknek lesz a feladata. Megelégszünk azzal, hogy e viszonynak egyetlen, persze igen fontos oldalára irányítsuk a figyelmet: a művészi formaadásnak élményt keltő, evokatív funkciójára. Minden további nélkül világos, hogy épp ebben rejlik a formának egyik központi feladata. Természetesen mindjárt kezdetben megtévesztő volna azt hinni, hogy a tartalom befogadása és feldolgozása tisztán gondolati-kontemplatív jellegű, míg a forma megalkotásában az evokációnak, az élménynek, a szenvedélynek mozzanata az uralkodó. Ezzel a tartalom ismét a tudományos visszatükrözés területére tolódnék, s lehetetlenné válnék annak megértése, hogyan nő ki szervesen a forma a tartalomból. A következőkben azt próbáljuk megmutatni, hogy a formálás a tulajdonképpeni döntő elv, a tartalom esztétikai feldolgozása pedig puszta előmunka, amely művészileg magában még keveset jelent, mivel a mellette való megállás nem valamilyen gyengébb művészeti teljesítményt, hanem esztétikailag tekintve egyáltalában semmit sem hoz létre. Az önállóságnak ez a hiánya azonban mitsem változtat a tartalom elsőbbségén, azon, hogy az ilyen tartalmi-művészi előmunka teljességgel pótolhatatlan a végső, valóban művészi formaadás szempontjából.

A formálás által tehát valami lényegesen új kezdődik? A kérdésre nem lehet egyszerűen puszta igennel vagy nemmel válaszolni. Ha jelentős művészek, mint pl. Courbet vagy Leibl, szubjektív értelemben mélyen meg voltak győződve arról, hogy nem alkotnak mást, mint a természetnek lehetőleg hű reprodukcióját, akkor ez részükről sem nem elméleti lecsúszás a naturalizmusba, sem nem önámítás. Abban az értelemben, ahogyan előbb a műalkotás és a valóság közötti megfelelést tárgyaltuk, az ilyen művészek csak minden igazi művészet legmélyebb alkotó tendenciáját fejezték

ki. Ha Tolsztoj *Anna Kareninájának* Mihailov festőjére gondolunk azzal a felfogásával, amely alkotójáé is, hogy a művésznek csupán csak az a teendője, hogy távolítsa el a fátylakat azokról az alakokról, amelyeket takarnak, mégpedig úgy, hogy ezek meg ne sérüljenek e munkában, akkor a formának olyan koncepciója van előttünk, amely roppant missziót ró reá s egyúttal megtiltja neki, hogy valami gyökeresen újat hozzon létre a valósággal szemben.

Lehetetlen tagadni, hogy mindebben a művészi formának döntően fontos mozzanata fejeződik ki, de mégis csak egy mozzanata. Ha most ennek a konstellációnak ellenkező oldalát akarjuk hangsúlyozni, akkor mindenekelőtt azt kell mondani, hogy a vele kapcsolatban megnyilatkozó ellentmondás magának a művészi életnek ellentmondása, azaz olyan, amelynek lényege, funkciója, megszüntetése és reprodukciója alkotja a művészi formálás lényegét. Reá is érvényes az, amit Marx a dialektikus ellentmondásról általában mondott: „... egyike azoknak a mozgási formáknak, amelyekben ez az ellentmondás éppúgy megvalósul, mint megoldódik."[1] Tekintsük ezt a kérdést oly probléma kapcsán, amely a legszorosabban összefügg a most tárgyalandó tipikussal. A típus tudományos visszatükrözésének tárgyalásában megkülönböztettük fogalmát az átlagtól, amelyet gyakran összetévesztenek vele a művészetelméletben és a gyakorlatban, de nem bocsátkoztunk elemzésébe a tipikusnak tartalmi vizsgálata során. Ez nem volt véletlen. Mert a típusok tartalmi hierarchiájában társadalmi-történelmi jelentőségüknek van döntő szerepe, természetesen mindig egy meghatározott különös problémára központosítva. Dogmatikus erőszaktétel volna a művészeten, ha az elmélet meg akarná neki tiltani az átlagos alakítását, vagy csak korlátozni is akarná ebben. Egészen másképpen áll a kérdés, ha a formaadásról van szó.

Itt felmerül a választás: vajon a tipikusnak vagy az átlagosnak normális szerkezete szolgál-e majd a művészi jellemzés mintájául? Rövidre fogva ennek az útelágazásnak elve a következőt tartalmazza: vajon a jellemzés formája az ellentmondásos meghatározások maximális kifejtéséből indul-e ki (mint a tipikusban), vagy abból, hogy ezek az ellentmondások eltompulnak egymáson, kölcsönösen semlegesítik egymást (mint az átlagosban)? Itt most már nem egyszerűen arról van szó, hogy egy adott alak, jellemének tartalmisága szerint, inkább átlagos-e vagy tipikus, hanem a jellemzésnek az imént megadott művészi módszeréről, s itt lehetséges — és gyakran előfordul —, hogy jelentős művészek a tipikusnak magaslatára emelnek egy átlagembert, amennyiben olyan helyzetekbe

[1] Marx, *A tőke*. I. köt. Szikra, 1948. 115. l.

hozzák, amelyekben meghatározásainak ellentmondásossága nem átlagos „egyensúlynak", hanem az ellentétek harcának mutatkozik, és csak e harc eredménytelensége, a tompaságba való lesüllyedés jellemzi az alakot véglegesen átlagosnak. Persze lehetséges az is — s mindenekelőtt a legújabb művészetben nagyon gyakori —, hogy a magában tipikusnak alakítása leszorul az átlagosnak szerkezeti színvonalára, amennyiben nem engedi meg a meghatározások ellentmondásosságának magakiélését s eleve kész eredményekkel dolgozik. Az első esetben azt látjuk, hogy annak a formának igazsága, amely átlagtartalmát tartalmilag pontosan a való élet arányainak megfelelően teremti, hogyan ébreszti eleven életre a magában megmerevültet; a másodikban azt, hogy a formálás módja messze elmarad a közvetlenül adott tapasztalati valóság mögött.

Itt persze a levésnek és létnek magában való világnézeti ellentétéről van szó. S itt sem csinálhat a formálás a semmiből valamit, nem változtathatja az elvontat konkréttá. De igenis teremthet, mint az imént egy fontos példán láthattuk, puszta lehetőségekből művészi valóságot, minőségi változásokat hajthat végre a tartalomnak közvetlen, látszólagos szerkezetén. Az ilyen funkciók mutatják a művön a formának döntő, önálló, befejező funkcióját. De mutatják egyúttal azt is — mint itt a levéssel és léttel kapcsolatban —, hogy a formának ez a funkciója épp abban gyökerezik, hogy némely kérdésben az élet magasabb igazságát, totalitásának és lényegének nagyobb megközelítését képviseli, mint a puszta — természetesen szintén már esztétikailag felfogott — tartalmiság. A formának ezt az igazságát a mi esetünkben így is ki lehet fejezni : típus és átlag az életben mint különböző, ellentétes meghatározások léteznek. Ellentétük azonban az életben sem metafizikai jellegű. A nagy művészet formája tehát az életnek éppen ezt az igazságát fejezi ki : hogy a tipikusnak nincs léte, hanem lesz, hogy az átlagos nem metafizikai entitás, hanem ugyancsak levés, ellentmondásos társadalmi meghatározások közötti harc eredménye.[2] A művészi forma tehát

[2] Ezt a kérdést tüzetesen vizsgáltam különböző tanulmányokban; utalok itt mindenekelőtt Goncsarov Oblomovjának jellemzésére A *realizmus problémái* című könyvemben. A jellemzésnek ezt a módját Gorkijnál így írtam le : Így Gorkijnál az unalom drámaivá lesz, a magánosság párbeszéddé, a középszerűség költőileg elevenné. *Nagy orosz realisták.* II. köt. Szikra, 1952. 570. l. Vö. a Balzacról, Tolsztojról stb. szóló tanulmányokat is. Az itt képviselt nézetekhez bizonyos fokig hasonlókat képviseltek Malenkov fejtegetései a SzKP. XIX. kongresszusán. Azt mondja : „A tipikus megfelel a jelenség társadalmi-történelmi lényegének, de a tipikus nem egyszerűen a legelterjedtebb, a sűrűn ismétlődő, a mindennapi. Az alakok tudatos megnagyítása, tulajdonságaik fokozott hangsúlyozása nem zárja ki a tipikust, hanem teljesebben kinyilatkoztatja és aláhúzza."

csak a valóság egészéhez való szenvedélyes hűsége következtében jut az ilyen „hűtlenséghez" a valóság részletjelenségeivel, egyediségeivel és külsőségeivel szemben.

Miután egy fontos eseten megfigyelhettük a művészi formálás funkcióját az alakított élethez való eleven viszonyában, pontosabb meghatározása végett jelen problémánkkal kapcsolatban most közelebbről vizsgálhatjuk a tipikust. A művészi forma teljesítménye itt először is az illető típusnak teljes érzékletessé-tétele. Másodszor érzékletes, immár szétválaszthatatlan egységet teremt az alakoknak ama vonásai között, amelyek pregnánsan jellemzett egyes lényekké teszik őket, és amazok között, amelyekben tipikus lényegük fejeződik ki; minden tipikus vonás társadalmi-általános meghatározásokat őriz magában. A forma igazsága itt is azon nyugszik, hogy az életben észlelhető egyesnek és tipikusnak egységét, szüntelen egymásba átcsapását teszi érzékletessé. Harmadszor ezt az egységet nem „pártatlan" módon alakítja, hanem minden alaknak egyéni légköre van, amely vonzóan vagy viszataszítóan akar hatni a befogadóra. Negyedszer az egyes alakoknak önálló, önmagában nyugvó élet benyomását kell ugyan kelteniök, művészi egzisztenciájuk azonban objektív tekintetben az együttalkotott figurákhoz való kölcsönös viszonyuktól függ, helyüktől és funkciójuktól az illető mű típushierarchiájában, amely szintén nem sztatikusan nyugvó, hanem dinamikus-dialektikusan mozgalmas, változásokat és fordulatokat előidéző valami. Ezek a legfontosabb funkciók, amelyeket persze még erősen lehetne szaporítani, szerves egységet alkotnak; művészileg csak *uno actu* valósíthatók meg; szétválasztásukat kizárólag fogalmi tisztázásuk tette szükségessé. Sokféleségük az élet minden mozzanata intenzív végtelenségének visszatükrözése; a sokfélének egysége a formálásban ugyancsak magának az életnek visszatükrözése.

Ha most összefoglaljuk a formálásnak ezt a gazdagon tagolt egységét, eljutunk a művészi formának élménytkeltő, evokatív funkciójához. Ez a tulajdonsága annyira nyilvánvaló, hogy — különböző formulázásban, különböző értelmezésben, különböző értékelésben — visszatér majdnem minden, esztétikáról szóló elmélkedésben. Ez azt jelenti, hogy e közvetlen és elutasíthatatlan evidencia mögött mégis problémák, a félreértések lehetőségei rejlenek. Itt csak egyik ilyen eltévelyedésről szólhatunk a sok közül, amelyek ma viszonylag széleskörű befolyást gyakorolnak. Ez a forma evokatív funkciójának önállósítása, a valóság visszatükrözésétől való elszakítása. Természetszerűen az ilyen felfogások nagy szerepet játszanak mindenekelőtt a zeneesztétikában, amely csak az utóbbi időben közeledett sokszorosan tétovázva a visszatükrözés elméletéhez.

De felmerülnek ilyen nézetek az irodalomelméletben is, s itt sokkal közvetlenebbül kézenfekvő a műalkotások visszatükrözésjellege. Így pl. a nagyon tehetséges angol esztétikusnál, Christopher Caudwellnél, aki a lírát kizárólag evokatív oldaláról tekinti, benne misztifikált „álom-művet" lát, amely, ellentétben a valóságot visszatükröző műfajokkal, csupán a tiszta, elszigetelt szubjektivitást fejezi ki és kizárólag erre appellál. Caudwell helyesen látja — erről e fejtegetések végén részletesebben kell majd beszélni —, hogy a művészi hatás az ember öntudatához fordul, nem tudatához. De lerontja azt, ami helyes ebben a megállapításban, egyrészt azzal, hogy merev metafizikai antinómiát konstruál, amennyiben az öntudatot a világtól való elzárkózásnak fogja fel, másrészt azzal, hogy ezt a hatást csak a lírának tulajdonítja. Ezzel kapcsolatban — lényegileg Poe és Mallarmé befolyása alatt — ahhoz az elmélethez jut, hogy csak a líra használja a szót mint valóságos szervet, mégpedig a realitás szerkezetének szétrombolójaként, míg pl. a regények nincsenek közvetlenül szavakban komponálva. (Caudwell jellemzően Proustra, Malrauxra, Lawrencere stb. hivatkozik mint kivételekre.) A dekadencia művészetszemléletének hatása alatt Caudwell nem látja, hogy minden igazi nagy líra, Goethe vagy Puskin lírája mindig a valóság visszatükrözése, hogy Goethe ezt a gyakorlatát még elméletileg is megformulázta az „alkalmi költeményre" vonatkozó felfogásában, sőt azt mondotta : „Legfőbb magaslatán a költészet egészen külsőlegesnek látszik ; minél inkább visszavonul a belsőbe, annál inkább a süllyedés útján van ;"[3] s hogy a regényben a valóságnak semmiféle objektív értelemben helyes visszatükrözése nem lehetne művészileg hatásos a szavak, hasonlatok stb. evokatív ereje nélkül. Natasa „vidám lépései" Tolsztoj *Háború és béké*jében nem kevésbé evokatívak, mint akármelyik metafora a lírai költészetben.[4]

A forma sokszoros funkciójának azonban sajátlagos-esztétikai általánosító oldala is van. A művészileg visszatükrözött tartalom sajátossága következtében keletkezik, mint láttuk, a magában lezárt műalkotásegyéniség lehetősége. Ezt azonban csak a formaadás valósíthatja meg. Bármennyire döntő is a tartalomnak efféle jellege a forma említett funkciójára, a genézis tartalmi fokán a tartalom csak szándék szerint lezárt, önmagában való világ. Még szükségszerűen kapcsolatos a visszatükrözött valóságnak más

[3] Goethe, *Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen.* I. rész.

[4] C. Caudwell, *Illusion and Reality.* London 1946. 198—201. l. A szerző nézeteinek rövid összefoglalását megtaláljuk a *Politikai pártosság és költői beteljesedés* című tanulmányban a *Német Realisták* című munkában, Szépirodalmi Kiadó, 1955.

tartalmi elemeivel, s ilyen szálak széttépésére, a valóban lényeges szálaknak evokatív módon való összekötésére és ezzel a műalkotásnak önmagában való lezárására csakis a forma képes. Rajzolni annyi, mint elhagyni, mondotta Liebermann német festő. Ezzel a különösség mint az esztétika területi kategóriája további konkretizáláshoz ért el. Mert az evokatív mint a forma döntő jegye ebben fejeződik ki : az egyesnek és általánosnak elválaszthatatlan szerves egysége, ekként való megszüntetésük, sőt beleolvadásuk abba az új szintézisbe, amelyben már nem vehetők észre : ez épp a különösség.

Próbáljuk ezt a gondolatot a tipikusnak itt tárgyalandó problémájával megvilágítani. Beszéltünk már a minden műben található típushierarchiáról, arról, hogy a művészetben nem fordulhat elő csupán egy elszigetelt tipikus alak, még sokkal kevésbé valamennyi tipikus vonásnak egyetlen megtestesülésben való összefoglalása, hanem ellenkezőleg minden fontos műalkotásban a különböző típusok a jellemben és sorsban stb. mutatkozó hasonlóságuk, párhuzamosságuk és ellentétességük következtében kölcsönösen világosabbakká, plasztikusabbakká, sőt csak most művészileg élőkké teszik egymást. A típushierarchia mint a kompozíció eszmei alapja csak ezáltal változik valóban művészi kompozícióvá : olyan különös világ evokációjává, amelyben egyrészt az egyes alakoknak, helyzeteknek önálló önmagára utalt érzékletességük van, másrészt konkrét totalitásuk külön világgá kerekedik le, amelyben mindezeknek az egyes mozzanatoknak csak az a funkciójuk, hogy egymást erősítve és kiegészítve, ennek az új egésznek különösségét hívják életre. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy az ilyen szintézis sikerének elengedhetetlen feltétele : vonatkozásai és arányai minden részletének tartalmi helyessége. De éppoly nyomatékosan hangsúlyozni kell, hogy a leghelyesebb tartalmi megállapítások, teszem pszichológiáról, viszonyokról vagy helyzetekről, művészileg teljesen jelentőségnélküliek maradnak, ha nincs meg alakításukban ez az evokatív hatalom. Minden meghatározottságnak ezt a kettősségét állandóan szem előtt kell tartanunk, ha helyesen akarjuk megérteni a művészi formának lényeges és újat teremtő funkcióit. Mindenekelőtt szem előtt kell tartanunk valamennyi formaelemnek — szétválaszthatatlan — szellemi-érzéki természetét. Épp ott, ahol a legvitathatatlanabbnak látszik a formának érzelemszerű, hangulatszerű, tisztán evokatív jellege, a legvilágosabban vehető észre ez az egysége, noha korábbi időkben az esztétikának a művészi gyakorlat mögött való elmaradottsága elhomályosította ezt az összefüggést, noha napjainkban a dekadencia elméletei és alkotásai mindent megtesznek e kötelék

széttépésére, hogy valami irracionalisztikust csináljanak a művészetből. Emellett a végeredmény szempontjából nem fontos, hogy a hozzá vezető út szolipszista szubjektivizmus-e, vagy pedig embertelenséggé, emberellenességgé merevedett objektivizmus.

Gondoljunk olyan kérdésre, mint az intonálás a zenében. Mi egyéb az, mint az egész mű szellemi-érzéki tartalmának koncentrált összefoglalása, mint megütése, szuggesztív előidézése annak a hangulatnak, amely megnyitja az utat a mű szellemi tartalmához, mint megrögzítése annak az élettel szemben való magatartásnak, annak az élettől való disztanciának, amelyet a mű visszatükröz, amelynek szellemi-érzéki kitartása alkotja benne a sokféle egységnek lényegét s ezért kinyilatkoztatja az egyetlen utat végső értelméhez. Vagy vegyük Shakespeare expozícióit. Ezek nem egyszerűen a dráma személyeinek és helyzeteinek tényszerű ismertetései, amelyek nélkül minden későbbi érthetetlen maradna. (Ezt — elszigetelten véve — a színpadi mesteremberekné is megtaláljuk, de itt persze fennáll az, hogy a művészi összefüggésben minden drámának elengedhetetlen alkatrésze.) A boszorkányjelenet a *Macbeth*ben, az éjszakai kopogás a vár kapuján Duncan meggyilkolása után, a helsingőri éjszakai várorom a megjelenő kísértettel és a reá való várakozással stb. szintén közlik ugyan a tragédiák szükségszerű ténybeli előfeltételeit, de egyúttal evokatív, érzéki-szellemi, hangulatszerű szintézisei különös sorsatmoszférájuknak. Azért olyan ellenállhatatlan a hangulaterejük, mert ez itt nem egyéb, mint emócionálissá vált lényege annak, amit később kifejt majd a mű szellemi tartalomban, különös típusokban, mert a szelleminek egységét szakadatlanul az ilyen — egységes és mégis rendkívül különböző — hangulatok hordozzák, mert a hangulat, mint fent idéztük, nem egyéb, mint az alakított különös típusok és sorsok sajátlagos légköre.

Ennek következménye az, hogy minden mű — a legegyszerűbb daltól a legkomplikáltabb szimfóniáig, a világátfogó epikáig — mint egész ugyancsak valami tipikusat alkot. Ami tartalmilag tekintve csupán típushierarchiának látszott, most mint az emberiségnek összefoglalt különös sorskomplexuma jelenik meg. Az, hogy a különböző egyes típusok egymásmellérendeltségükben, egymásfölé- és alárendeltségükben, az ebből keletkező dinamikus kölcsönhatásaikban nyomot hagynak egymásban, érzéki-szellemi egységes totalitássá emelkedik, amelynek evokatív ereje mindezeknek a motívumoknak tartalmi helyességétől, tartalmilag helyes összehangoltságától függ ugyan, amely azonban mindamellett valami más, több mint elemeinek puszta szintézise. A típusoknak esztétikailag szükségszerű pluralizmusa, amelyet eddig csupán azokon az

egyes alakokon, helyzeteken stb. vettünk szemügyre, amelyeknek alapját és jogosultságát az emberiség fejlődésútjainak „ravaszsága" alkotja, itt magasabb lépcsőfokon álló pluralizmust eredményez. Az objektív valóság minden mozzanatának intenzív végtelensége, e valóság extenzív végtelensége, amelynek alakításáról, mint láttuk, le kell ugyan mondania a művészetnek, amelynek indirekt belejátszása minden az igazsághoz hű, helyes és mély ábrázolásba mégis elkerülhetetlen, csak itt éri el megfelelő esztétikai visszatükrözését. Csak ha ebben az egészben mint egészben valami döntő, valami az emberiség számára elveszíthetetlen tipikus jut kifejezésre, érdemli meg egy művészeti termék, hogy műalkotásnak nevezzék. S világos, hogy itt ismét a különösség mint az esztétikainak területi kategóriája érvényesül: egyediségek áttekinthetetlen tömege teremti meg a forma evokatív jellegének érzéki alapját; a fontos összefüggések helyes tükrözéseinek egész sora alapozza meg a szellemi mondanivaló tartalmát és formáját. A művészi forma azonban csak akkor teremthet ebből a szubsztrátumból sajátos „valóságot", visszatükrözését az emberiség élete egy különös mozzanatának, ha az egyediség is elveszti partikularitását, az általánosság is gondolati elvontságát, ha mind a kettő maradéktalanul felolvad a különösségnek érzéki-szellemi közbenső birodalmában.

A különösség ingadozó jelentése a tartalom szigorú egységesítése mellett a forma evokatív hatásának eszmei alapja: a formának szétválaszthatatlan érzéki-szellemi egységessége csak akkor fejtheti ki szándékolt hatását, ha mozzanatainak mindegyike nemcsak tartalmi bőséget hoz egyesítően kifejezésre, hanem azt a feszültséget is, amely megtölti a magában meglevő különneműségüket egymással és a formálás egyneműsítő elvével szemben. Goethe igen drasztikusan fejezi ki ezt a feszültséget egy konkrét esettel kapcsolatban, amikor azt mondja: „Minden lírainak egészben ésszerűnek, a részletekben kissé ésszerűtlennek kell lennie."[5] Természetesen ez csak egy példa. Ez a feszültség átfoghatja és kell, hogy átfogja az emberi élet összes területeit és megnyilvánulási módjait. Épp egységesítő funkciójában kell a formának az alakított tárgyiság intenzív végtelenségének benyomását keltenie; épp a mű elemei és egysége közötti feszültségnek élménnyé-tételével kell azt érzékletessé tennie.

A különösség mint mozgási tér, mint erőtér az általános és az egyes között, mint ellentmondásos dinamikus egymásra-vonatkoztatottságuk szervező közepe: a forma művészi igazságának eszmei

[5] Goethe, *Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen.* I. rész.

alapja. Az egyes típusok, társadalmi-tartalmi hierarchiájuk, totalitássá, az emberiség fejlődése egy fontos szakaszának képmásává való szintézisük csak a formaadás által emelkedik puszta lehetőségből hatást kifejtő valósággá. Tartalmilag ezek az elemek, noha már tartalmiságukban is esztétikai nézőpontból formálódtak, csak elemek, kezdeményezések, tendenciák az objektív valóságnak meghatározott konkrét képmásához. Végleges, igazi tartalmiságuknak megfelelő eleven dinamikus kapcsolatuk, együvétartozásuk csak a művészi formaadásban keletkezhetik. Az tehát, hogy ezt mint egy mindenkori meghatározott konkrét tartalom formáját definiáltuk, csak akkor volna korlátozás, ha a formát és tartalmat tudományos-logikai értelemben fognók fel ; esztétikailag tekintve épp ebből fakad általános érvényessége. Ez a meghatározás csak elvontabban fejezi ki az esztétikának azt az alapigazságát, hogy az ő területén a tipikus az általánosítás legmagasabb színvonala. A forma igazsága tehát éppen mint e konkrét különösség érzékeltetése az életnek egy igazsága : a visszatükrözött tartalom életigazságának maximális fokozása — s ezáltal egy különös minőséggé való emelése.

XII. FEJEZET

A MŰVÉSZET MINT AZ EMBERISÉG FEJLŐDÉSÉNEK ÖNTUDATA

Ebben a művészi alakítás humanitása jut kifejezésre. A különös mint esztétikai kategória átfogja az egész belső és külső világot, mégpedig épp mint az ember, az emberiség világát: a külső világ érzéki jelenségformái akkor — fokozottan intenzív érzékiségük, közvetlen egyéni életük megmaradása mellett — mindig jelei az emberek életének, egymáshoz való viszonyaiknak, az e viszonyokat közvetítő tárgyaknak, a természetnek az emberi társadalommal való anyagcseréjében. Az általános viszont egyrészt megtestesülése ama hatalmak egyikének, amelyek meghatározzák az emberek életét, másrészt — ha szubjektív értelemben egy tudat tartalmaként merül fel az alakított világban — hordozója az emberek életének, személyiségük és sorsuk formálódásának. Az egyesnek és az általánosnak e jelképezésével a műalkotás — objektív lényege következtében függetlenül azoktól a szubjektív célkitűzésektől, amelyek alapul szolgáltak keletkezésének — az emberi, a földi életnek belső, magában értelmes természetét hirdeti. Ez a jellege megvan akkor is, ha társadalmi-történelmi okokból keletkezésének tudatos motívumai transzcendens (mágikus, vallásos) jellegűek voltak. Alakítóan megtestesíti ezeket a motívumokat — hiszen a formát a tartalom határozza meg —, de művészileg ezt olyan módon teszi, amely a transzcendenciát észrevétlenül a földinek immanenciájává változtatja. Mi tehát ezt a transzcendenciát is átélhetjük ma a múlt műveiben, de átéljük mint emberi sorsot, mint emberi emóciókat és szenvedélyeket. Az olyan gyakran felmerülő bizalmatlanságnak, amellyel szélsőséges idealisták, a vallások ideológiai képviselői viseltetnek a művészettel szemben, itt is az igazi művészetnek ebben a földi immanenciára irányuló spontán tendenciájában van az egyik oka.

A művészet humanitásának ez a problémája elválaszthatatlanul kapcsolatos a művészet objektivitásával és szubjektivitásával. Itt is az akadályozta meg az elméleti tisztázást, hogy a művészetről való gondolkodás ide-oda lengett az üres — itt hamis — általánosság és egyediség között s ezért majd az egyediség túl-

hangsúlyozása következtében hamis szubjektivizmusba esett, amely többnyire mint esztétikai agnoszticizmus nyilvánult meg, majd az általánosság túlhangsúlyozása következtében dogmatizmusba. A polgári dekadenciának ugyancsak ilyen, a hamis szubjektivizmusban és hamis objektivizmusban jelentkező torzító polarizáció az elméleti alapja. A nagy különbség a régi korral szemben azonban az, hogy ez utóbbiban, mint már néhány fontos példán megmutattuk, a jelentős haladó gondolkodók intenciója mindig a sajátos esztétikai különösségre irányult akkor is, ha tévesen általánosságról vagy egyediségről beszéltek; míg a dekadencia elméletei, mint ugyancsak ismételten megmutattuk, a két, elszigeteltségében és középpontnélküliségében hamis pólust mint véglegest rögzítik és merevítik meg.

Csakis a különösség mint a valóság esztétikai visszatükrözésének középpontja képes megvilágítani a szubjektív és objektív tényező specifikus dialektikus egységét mint az egész szférának ellentmondásosan mozgató elvét. Mind magában a műalkotásegyéniségben, mind esztétikai hatásában felmutattuk a szubjektivitásnak és az objektivitásnak ezt a dialektikus kölcsönös viszonyát. A művészetnek imént kiemelt humanitása további konkretizálást tesz számunkra lehetővé. Mivel a művészet mindig és kizárólag az emberek világát alakítja, mivel a visszatükrözés minden aktusában (ellentétben a tudományos visszatükrözéssel) az ember mindig meghatározóan jelen van, mivel az emberen kívüli világ a művészetben csak mint az emberi vonatkozások, cselekedetek, érzelmek stb. közvetítő tagja fordul elő, azért az esztétikai visszatükrözésnek ebből az objektív-dialektikus jellegéből, a műalkotásegyéniségben való kristályosodásából az esztétikai szubjektumnak dialektikus kettőssége, a szubjektumban mutatkozó dialektikus ellentmondás jön létre, amely maga ismét az emberiség fejlődése alapvető tényállásainak visszatükrözését mutatja fel.

Az ember és az emberiség viszonyáról van itt szó. Objektív értelemben mindig megvolt ez a viszony, mindig meg kellett tehát lennie valamiképpen a valóság visszatükrözési formáiban is. Minthogy azonban ez az objektív lét „az emberiség előtörténete" folyamán az őskommunizmusban, az osztálytársadalmakban inkább magában mint számunkra létezett, (mind magának az emberiségnek értelmében, mind az egyes emberek tudatában) közvetlen kifejezésének gyakran eltorzultnak, akaratlanul megtévesztőnek kellett lennie. Ameddig a törzsekre, nemzetekre stb. való differenciálódás alkotta és alkotja az emberiség egzisztenciájának alapját a kulturális haladás értelmében is, ameddig minden nemzeten belül az osztályharc a fejlődés mozgatója, addig az emberiségre való

minden direkt, ezeket az objektív közvetítéseket átugró elméleti hivatkozásnak erőszakot kellett tennie a valóság igaz tartalmain és formáin, s hamis, igen gyakran reakciós eredményekhez kellett vezetnie. (Gondoljunk az államfeletti, nemzetfeletti „szintézisek" mai elméleteire, amelyek csupáncsak az amerikai imperializmus ideológiai segédeszközei.) Csak a szocializmus keletkezésével, az osztálynélküli társadalom reális megvalósíthatóságával emelkedik ez a probléma objektív értelemben magasabb stádiumba: a közös szocialista tartalom, amely nemzeti formákban valósul meg, mutatja már az emberiséget konkrét levésének és létének körvonalaiban, konkrét távlatát egy egységes emberiségnek.

Magában véve ez a kérdés, mint lényege szerint történeti jellegű, kívülesik fejtegetéseink keretén, különösképp pedig egészen megengedhetetlen volna itt csak vázlatosan is érinteni e problémakomplexum történeti változásait. Érdeklődésünk továbbra is a visszatükrözés elméletére összpontosul. Itt azonban meg kell állapítani, hogy ha valamely tényállás objektíve létezik, valamilyen formában a valóság visszatükrözésében is rá kell esnie egy sugárnak. A tudományos visszatükrözésben gyakran találunk magától értetődőnek feltételezett, megokolásra nem szoruló hivatkozást arra a közösségre, amely az emberiség fogalmának reális szubsztrátuma. Gondoljunk a logika kategóriáira, amelyek sohasem engednek kételkedni abban, hogy az alapvető gondolatformák az emberiségnek mint egésznek közös birtokát alkotják. (Itt természetesen nem beszélünk a természettudományokról, mert visszatükrözésük tárgya túlnyomóan emberen kívüli valóság.) Ilyen közös emberinek feltevése jogos; mert eltekintve attól, hogy az ember emberré válása óta már nem változott meg döntően antropológiai értelemben, a történeti fejlődés azt mutatja, hogy roppant variabilitása ellenére, sőt igen lényeges kérdésekben, bizonyos stádiumok vagy szakaszok nagyon rokon tipikus vonásokat mutatnak s határozott általános törvényekre vezethetők vissza. (A gazdasági alakulatok, keletkezésük és felbomlásuk stb.) Természetszerűen ez a közösség túlnyomóan az általánosnak területére esik; minél jobban megközelítjük a konkrét valóságot, annál kiemelkedőbben és plasztikusabban jelentkeznek a különbségek (a kapitalizmus keletkezése Angliában, Franciaországban stb.).

Ezzel a megállapítással közelebb jutottunk egy lépéssel ahhoz, hogy megfeleljünk erre a kérdésre az esztétika szempontjából. Mert minden műalkotás keletkezésére épp a visszatükrözött valóság konkrét mozzanata döntő. Az olyan művészet, amely objektíve át akarná ugrani nemzeti alapjait, társadalmának osztályszerkezetét, az osztályharcnak benne elért fokát, szubjektíve a szerző

állásfoglalását e kérdésekkel szemben, ezzel mint művészet szükségképp megsemmisítené önmagát. Tudományos szempontból van értelme annak, hogy egy gazdasági alakulatnak (sőt minden alakulatnak) közös általános törvényszerűségeit kutassuk. Ellenben minden műalkotás számára mindig csak egy meghatározott konkrét alakulatnak meghatározott konkrét fejlődési szakasza jön tekintetbe mint az alakítás közvetlen tárgya. Ezt a kétségtelen igazságot sokáig elhomályosította az az idealista elmélet, hogy a művészet tárgya az „általános emberi"; üdvös fordulat csak a történelmi materializmussal (és jelentős előfutáraival) következett be, akik a művészetet elméletileg tényleges hatékonyságának realitásába helyezték vissza.

Ámde átmenetileg itt ellenkező eltorzulás állott be. A vulgáris marxizmus a művészet társadalmi keletkezését közvetlenül lényegének tényével azonosította s itt néha olyan képtelen következtetésekhez jutott, hogy pl. az osztálynélküli társadalmakban az osztálytársadalmak nagy műalkotásai érthetetlenek és élvezhetetlenek lesznek. Az igazi tényállások megszűkítéseinek és eltorzításainak alapja az, hogy nem veszik tekintetbe a visszatükrözési elméletet, az a felfogás, hogy a művészet az osztályharcban elfoglalt bizonyos álláspontnak puszta kifejezése.[1] Mert csak a visszatükrözés mint a művészet alapvető elve alapozza meg elméletileg a művészi tárgyiságnak és vele a művészi formának egyetemességét. A keletkezés társadalmi meghatározottsága, minden alakítás szükségszerű pártossága csak a reprodukált világnak és a reprodukcióhoz szükséges eszközeinek ilyen egyetemessége talaján bontakozhatik ki igazán. E helyzetnek megfelelően maga Marx egészen másképp tette fel a kérdést, mint vulgarizátorai. Ő is természetesen a társadalmi genézisből indul ki. De megoldásával még csak kezdődik az esztétika igazi feladata: „A nehézség azonban nem annak megértésében van, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődési formákhoz vannak kötve. A nehézség az, hogy még mindig műélvezetet nyújtanak nekünk és bizonyos vonatkozásban norma és elérhetetlen minta számba mennek."[2]

[1] Ha még olyan teoretikus is, mint Plehanov, úgy látja, hogy a gazdasági alap és az ideológia között az előbbitől meghatározott „a társadalmi ember pszichológiája" az összekötő tag, s az ideológiát, tehát a művészetet is, mint e „pszichológia tulajdonságainak" visszatükrözését fogja fel, akkor ő is felelős a marxi felfogásnak ilyen megszűkítéséért. Plehanov, *A marxizmus alapproblémái*. . .

[2] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 31. l.

Ha így teszik fel a kérdést, akkor természetszerűen felmerül a közös szubsztrátum kérdése. (Ez azt mutatja, hogy az „általános emberi" ellentéte hamis felelet egy jogosult kérdésre.) A történelem folyamatának materialista dialektikus szemlélete alapján nem túlságosan nehéz megfelelni a kérdésre : ez a közös szubsztrátum a fejlődés folytonossága, benne a részek reális kölcsönös viszonya, az a tény, hogy a fejlődés sohasem kezdődik egészen elölről, hanem mindig feldolgozza korábbi szakaszok eredményeit a jelen szükségleteinek megfelelően, s birtokába veszi őket. E fejlődés bonyolultságát és egyenlőtlenségét természetesen nem tárgyalhatjuk itt. Ennek a tényállásnak puszta megállapítása azonban megadja azt a tartalmi mozzanatot, amely az emberiség fejlődését a művészet számára alakíthatóvá és az alakítás feladatává teszi : épp a nemzeti és osztályszerűen közvetlen tartalom konkrétságában fedezni fel azt az újat, amely érdemes arra, hogy az emberiség maradandó birtokává legyen és ilyen birtokká is lesz. Az eredetiség és maradandó hatás tárgyalása során már foglalkoztunk ezzel a kérdéssel ; most ez persze sokkal konkrétabb megvilágítást nyer.

Ez azonban még mindig nem eléggé konkrét meghatározása a művészet specifikus feladatainak. Magának az emberiség fejlődése folytonosságának szolid anyagi alapja van ; erről utalásszerűen beszéltünk előbb. A művészet számára azonban ez csak közvetítésül szolgál, hogy teljesíthesse feladatát : az embernek, sorsának, megnyilatkozási módjainak stb. alakítását — mindezt a legtágabb értelemben véve. Csak ezzel kapja ez a feladat tulajdonképpeni profilját : a fejlődés szakadatlanul változásokat hoz létre a tipikusban, amelyeknek nagyrésze természetszerűen teljesen múló jellegű. Az újonnan keletkező társadalmi-történelmi tipikus embereknek és helyzeteknek csupán határozott számát őrzi meg — jó és rossz értelemben — az emberiség emlékezete és juttatja maradandó birtokként az utókorra. Ez azonban pusztán tartalmi kiválasztás volna, s itt még azt a megszorítást kell tenni, hogy a tartalmi tipikusnak szempontjából a mulandó és maradandó ellentéte szükségképp csak viszonylagos. Mert semmiféle típus nem tartozik szőröstül-bőröstül ebbe vagy abba a kategóriába, s hovatartozásra nézve döntő az is, mennyire sikerül a művészi visszatükrözésnek olyképp fogni fel a tipikus tulajdonságokat, hogy bennük e maradandóság egy mozzanata — mint jó vagy rossz — jut kifejezésre. A tipikus emberi tulajdonságoknak magától a történeti fejlődéstől megőrzött tömege ezért bizonyára sokkal nagyobb, mint a műalkotásokban elevenen fennmaradtak száma. A művészetnek tehát típusalkotásának maradandósága szempontjából magában a valóságban van objektív alapja; az azonban,

hogy alakított típusok keletkeznek és megmaradnak-e, saját aktivitásának eredménye.

Emellett ezt a kérdést előbb csak tartalmi szempontból tekintettük. Az, hogy egy mű és a benne megalkotott típusok élők maradnak, végső soron persze a művészi tökély problémája. Hány művet hagyományoztak ránk, amelyet újra meg újra vizsgálnak és értelmeznek a szakemberek, mert elmúlt korszak rendkívül fontos történelmi dokumentumai, és sok specialista hajlik arra, hogy a történelmi-tartalmi érdekességet összetévessze az elevenművészi hatásos-maradással. Ezzel szemben mindig újra emlékeztetni kell a művészi formának közvetlenül evokatív hatására. Bizonyos, hogy Sophoklés *Oedipus*a igen sok tanulsággal szolgál az ókor historikusának. De éppolyan bizonyos, hogy e dráma későbbi hallgatóinak vagy olvasóinak kilenc tizedrésze semmit vagy édes keveset tud az ilyen tárgyi-történelmi előfeltételekről s mégis a legmélyebb megrendüléssel érzi át hatását. Ám ellenkező irányú hamis szélsőség volna azt hinni, hogy e hatásnál kizárólag a formatökély „mágiájáról" van szó. A formatökély megvan — épp az *Oedipus* a drámai kompozíció bizonyos fajának örök formai mintája is marad —, egymagában azonban csupán üres és ezért hamar elmúló feszültséget, puszta grand guignol-hatást keltene. Amit a hallgató megrendülten átél az *Oedipus*ban, az épp egy tipikus embersors, amelyben a mai ember is — átélvén azt — még ha csak legdurvább körvonalaiban tudja is megérteni a konkrét történeti feltételeket, közvetlen-emócionálisan tudatára ébred egy *mea causa agitur*nak.

Persze ez az azonosulás a művészi ábrázolás tárgyával további konkretizálásra szorul. Ha teszem a szovjetifjúság a *Nóra* vagy a *Rómeó és Júlia* előadásaihoz özönlött és ujjongva tette magáévá alakjait és sorsait, akkor világos, hogy minden néző pontosan tudta, hogy efféle konkrét sorsok teljesen kívülesnek élete körén, hogy visszahozhatatlanul a múlthoz tartoznak. De honnan van akkor az ilyen drámák evokatív hatalma? Azt hisszük, onnan, hogy e drámák épp saját múltját élesztették fel, jelenítették meg, és pedig nem minden egyes egyén személyes előéletét, de igenis mint az emberiséghez tartozónak előéletét. Az emberiség sorsát éli át akkor is, amikor a jelent ábrázoló művek hatnak reá, ilynemű sorsot akkor, ha a művészet ereje térbelileg vagy időbelileg, nemzetileg vagy osztályszerűen idegent tesz ilyen módon élményévé. Mert éppúgy vitathatatlan tény, hogy rengeteg proletár lelkesen olvasta Tolsztojt, mint az, hogy ugyanannyi polgárember Gorkijt.

Mindezek a példák egyértelműen rámutatnak az ilyen hatások igazi alapjára: az emberek a nagy műalkotásokban átélik az

emberiség jelenét és múltját, fejlődésének jövő-távlatait, de nem külső tényképpen élik át, amelyet mint többé vagy kevésbé fontosat tudomásul vesznek, hanem mint olyasvalamit, ami saját életükre nézve lényeges, mint saját egyéni létüknek is fontos mozzanatát. Marx, Homéros hatásáról szólva, elvileg általánosította ezt a kérdést. „Férfi nem lehet ismét gyermekké, vagy pedig gyermekessé lesz. De nem örül-e a gyermek naivitásának, s nem kell-e magának is magasabb fokon ismét arra törekednie, hogy reprodukálja igazságát? Nem éled-e fel a gyermeki természetben, minden korszakban, saját jelleme természetes igazságban? Miért ne lehetne az emberiség történeti gyermekkorának ott, ahol a legszebben kibontakozott, mint soha vissza nem térő fejlődési foknak örök varázsa? Vannak neveletlen gyermekek és koravén gyermekek. Sok ókori nép tartozik ezekbe a kategóriákba. Normális gyermekek a görögök voltak. Művészetüknek számunkra való varázsa nincs ellentmondásban azzal a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen e művészet sarjadt, nőtt. Inkább eredménye, és elválaszthatatlanul összefügg azzal, hogy azok az éretlen társadalmi feltételek, amelyek között keletkezett és egyedül keletkezhetett, sohasem térhetnek vissza."[3] S minden további nélkül világos, hogy Marx e fejtegetései nem vonatkoznak csupán az emberiség gyermekkorára, hanem hogy minden fejlődésszakaszt átélhet az ember mint saját, soha vissza nem térő múltjának ilyen mozzanatát.

Utaltunk már arra, hogy a műalkotás keletkezése szempontjából jelentős alkotószemélyiség nem egyszerűen és közvetlenül azonos mindennapi egyéniségével, hogy az alkotás önmagának általánosítását, partikuláris egyediségéből az esztétikai különösségbe való emelkedését követeli tőle. Éppúgy látjuk most, hogy nevezetes művek hatása a közvetlen mindennapi egyéniség kitágulását, elmélyülését, felmagasodását hozza magával, a legszembetűnőbben akkor, ha az alakított tartalom térbelileg-időbelileg, nemzeti szempontból vagy osztályszerűen idegen. S épp az ennek ebben a gazdagodásában van mindenekelőtt az a boldogító élmény, amelyet a valóban nagy művészet nyújt.

Általánosan elismert tény, hogy a művészet ilyen hatásainak alapja mint döntő mozzanat a művészetet élvező egyén felemelkedése a pusztán szubjektívnak partikularitásából a különösbe. Átél olyan valóságokat, amelyek a mű által nyújtott bőségben egyébként nem volnának megközelíthetők számára, képzetei az emberről, ennek reális lehetőségeiről a jóban és rosszban soha nem sejtett módon kitágulnak, tőle térben és időben, történetileg

[3] I. h.

és osztályszerűen idegen világok tárulnak fel előtte ezeknek az erőknek belső dialektikájában, amelyeknek kölcsönhatásában valami idegent él ugyan át, de egyúttal mégis olyasmit is, ami saját élete folyásával, saját bensőségével valóban vonatkozásba hozható. (Ahol az utóbbi hiányzik, tisztán külsőséges, olykor formailag vagy technikailag artisztikus, de lényege szerint nem esztétikai, tisztán az egzotikus iránti, kifelé forduló érdeklődés, merő kíváncsiság keletkezik.)

Tulajdonképpeni tartalma ennek az általánosításnak, amely mind objektív, mind szubjektív tekintetben elmélyíti és gazdagítja az egyéniséget, de sohasem vezet ki belőle, épp az emberi személyiség társadalmi jellege. Aristotelés ezt még pontosan tudta. Csak a polgári korszak szubjektív idealizmusa misztifikálta a legkülönbözőbb módon az esztétikai alkotásnak és hatásának ezt a társadalmi szubsztrátumát. A műnek és következőleg hatásának tartalma az egyén önmegélése a társadalomban lefolyó életének kibontakozott gazdagságában és — az ekként világossá tett emberi vonatkozásoknak lényegszerűen új vonásai által közvetítve — egzisztenciája mint az emberiség fejlődésének része és mozzanata, mint koncentrált rövidítése.[4] A partikuláris szubjektivitást ez a felmagasodása nem vezeti ki önmagából valamely tisztán objektív általánosba, ellenkezőleg, elmélyíti az egyéniséget épp azzal, hogy bevezeti a különösbe, e közbenső birodalomba. A befogadó szubjektum az esztétikai élvezetben utánozza azt a mozgást, amely a műalkotásegyéniség megteremtésében nyeri objektív formáját: olyan „valóságot", amely a differenciálódás értelmében intenzívebb, mint magának az objektív valóságnak átélhetősége, amely épp ebben az intenzitásban közvetlenül nyilvánítja a valóságban rejtőző lényegszerűséget. Így a szubjektivitásnak a különösbe való felemelkedése a befogadóban hasonló felemelkedési folyamatot hoz létre, mint az alkotóban. Emellett világos, hogy a műalkotásegyéniség alakítási színvonala az ilyen hatások alapja. Hegel a „pátosz" fogalmában[5] helyesen látta meg azt a lelkiszellemi-erkölcsi színvonalat, amelyhez az alakításnak fel kell emelkednie a műben, hogy igazi esztétikai hatást keltsen: a műalkotás-egyéniség különössége határozza meg a különösségre irányuló tendenciát a műélvezet esztétikai aktusában.

[4] Ezeket az összefüggéseket — nagy stílusban — először Hegel ismerte fel *Fenomenológiájában* és Goethe alakította meg *Faust*jában. Vö. erre nézve az illető fejezetet *Der junge Hegel* című munkámban, valamint Faust-tanulmányaimat a *Goethe és kora* című művemben, Budapest 1946.

[5] Hegel, *Esztétikai előadások*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 236. kk.

Persze a művészet társadalmi, emberi hatása nem csupán a direkt receptivitás mámorából áll. Minden ilyen hatásban van egy előbb és egy utóbb, s a legtöbb idealista esztétikusnak egyik legnagyobb hibája, hogy ezt a közvetlen művészi hatást mesterségesen elszigeteli a befogadónak egész életétől. Senki sem lesz közvetlenül mássá a műélvezetben és a műélvezet által. Az általa történő gazdagodás az *ő* egyéniségének, kizárólag ennek a gazdagodása. Ez azonban osztályszerűen, nemzetileg, történetileg stb., valamint a meghatározásokon belül saját tapasztalatai által formálódott, és ismét üres esztéta-illúzió, mintha csak volna egyetlen ember is, aki mint lelki *tabula rasa* fogadhatna magába egy műalkotást. Nem, minden eddigi tapasztalata, amely elevenen megvolt benne társadalmi meghatározottsága alapján, hatékony marad a műélvezetben is. A művészi forma evokatív hatalmának minden elismerése mellett tisztában kell lennünk azzal, hogy minden befogadó a művészet visszatükrözte valóságot szakadatlanul összehasonlítja azzal, amelyet addig magáévá tett. Természetesen itt sincs arról szó, hogy mechanikus-fényképszerűen belsőleg egymásra rakjuk az egyes, előbb az életben és most a műélvezetben átélt részleteket. Mint már kifejtettük más összefüggésekben, kizárólag arról van szó, hogy két egész, a konkrét alakítás egésze és az eddigi tapasztalat egésze, megfeleljenek egymásnak.

E tényállás elismerése nem jelenti a legcsekélyebb megszorítását sem annak, amit az igazi művészi formaadás tartalmáról kifejtettünk. Ellenkezőleg. Az, amit az imént a műélvezettel járó boldogító gazdagodásnak neveztünk, épp azon alapszik, hogy a befogadó sohasem áll mint *tabula rasa* a műalkotásokkal szemben. Magától értetődő, hogy akkor a hatásban gyakran harc keletkezik régi tapasztalatok és jelen művészeti benyomások között. Csatatere éppen az egésznek ez a megfelelése, amelyről az imént beszéltünk; a részletek megfelelése csupán ürügyet szolgáltat reá. A nagy művészet hatása épp abban van, hogy az új, az eredeti, a tartalmas győzedelmeskedik a befogadónak régi tapasztalatain. Hiszen éppen ebben nyilvánul a tapasztalatok bővülése és elmélyülése a műben alakított világ által.

Természetesen gyakran fordulnak elő olyan esetek, amikor a megnemfelelés következtében elmarad a hatás s elutasítjuk a művet. Ennek a mű eszmei és művészi fogyatékosságaiban lehet az alapja, de lehet a befogadónak ideológiai vagy művészi fejletlenségében is. E kérdések tárgyalása a művészetek, általános elveik történetébe tartozik, az esztétikának abba a részébe, amely a receptivitás különböző fokainak elemzésével foglalkozik. Kérdéseink szempontjából itt valóban esztétikailag képzett fogékonyságot felté-

telezünk. Az, hogy a társadalmi valóságban az ilyen befogadóképesség keletkezésének történeti folyamatáról van szó, hogy ez a fejlődés még ma sem zárult le korántsem, hogy tehát nem minden befogadó reagálhat még az itt megadott módon adekvátan a művészetre, mitsem változtat a kérdés elvi oldalán, a valóságnak specifikus-esztétikai visszatükrözésén. Marx kifejti az ilyen, a társadalom egész életére vonatkozó kölcsönhatásnak objektív szükségszerűségét, érdekes, hogy épp a művészetre való hivatkozással: „A műtárgy — éppígy minden más termék is — műértő és a szépség élvezetére képes közönséget teremt. Az alkotás tehát nemcsak tárgyat alkot a szubjektum számára, hanem szubjektumot is a tárgy számára."[6] Ennek az általunk kiemelt tényállásnak egy egyetemes összefüggésbe való beillesztése a kegkevésbé sem gyengíti az esztétikai befogadóképesség, a művészet „fogyasztása" sajátlagos mozzanatának jelentőségét. Hiszen néhány sorral az általunk idézett fejtegetései előtt mondja Marx: „*Először is* a tárgy nem tárgy általában, hanem meghatározott tárgy, amelyet meghatározott, maga az alkotás által közvetítendő módon kell fogyasztani."[7]

A művészet hatásának kellő értékelése szempontjából az utóbb nem kevésbé fontos, mint az előbb. Az ókori esztétikus polisz-ideológiája számára ez a kérdés magától értetődően a központban állt. Mind Platón bizalmatlanságának a művészet iránt, mind Aristotelés katarzis-elméletének ebben van a forrása. Csak az idealista elméletnek és a legújabb művészetnek a társadalomtól egyre inkább elszakadó gyakorlata szigeteli el, a dekadencia életének mintája szerint, az esztétikai hatást is az előbbtől és utóbbtól; pontosabban szólva: ezt a hatást egyszerű mámornak fogja fel, amelyet utóbbként (mint előbbként is) a határtalan unalomnak, a depresszív macskajajnak tengere vesz körül; a legjobban írja le a hatásnak ezt a módját az ifjú Hoffmannsthal.

Egészen más a helyzet a normális tevékenységű emberek társadalmában. A gazdagodás, amelyet a műélvezet nyújt nekik, egész életmódjukban, benne a művészethez való viszonyukban is érezteti hatását, persze gyakran fokozatosan és indirekt módon. Ennek az utóbbnak lényegét Csernisevszkij szavainak ismétlésével írhatjuk körül a legjobban: a művészet „az élet tankönyve". Magától értetődően vannak művek — közöttük sok elsőrangú is —, amelyeknek hatása direktebb, ahol a gazdagodás az utóbban közvetítés nélkül tevődik át a cselekvésbe: egészen közvetlenül

[6] Marx, *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. MEGA. Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau 1941. 14. l.
[7] I. m. 13. l.

teszem a *Marseillaise*ben, de viszonylagosan közvetlenül is mint bizonyos tipikus magatartás szenvedélyes tisztelete, mint kísérlet az életben való mintául-vételre, mint egy másik típusnak éppen olyan szenvedélyes elutasítása stb. Nevetséges volna ilyen hatásokat mint „művészietleneket" bírálgatni, ahogy a dekadens művészet-elmélet legnagyobb része szokta tenni; ezzel Aischylost és Aristophanést, Cervantest és Rabelaist, Goyát és Daumiert stb., stb. ki kellene rekeszteni a művészet birodalmából. De ugyancsak egyoldalú és elhibázott dolog volna az ilyen direkt és egyenesvonalú hatásban látni a művészet egyedüli kritériumát. Nemcsak azért, mert a „kizárt" mesterművek listája talán még hosszabb volna, hanem azért is, mert nagy sora azoknak, amelyek korukban ilyen direkt hatást fejtettek ki, egy inkább indirektté vált hatás alapján élő alkatrészévé lett egy későbbi jövő művészeti világának. Elég, ha olyan műveket említünk, mint Beaumarchais darabja, a *Figaró házassága*, vagy a *Werther*.

Közös a befogadónak a művészi élvezettől való direkt és indirekt befolyásolásában a szubjektumnak általunk jelzett megváltozása, gazdagodása és elmélyülése, megszilárdulása vagy megrendülése. S ezzel ismét elérkeztünk a művészet és tudomány közötti döntő ellentéthez. Ahogyan a visszatükrözés objektivitásában a keletkezése minden szubjektív mozzanatától elszakadt tétel szembenáll a mindig a szubjektivitástól meghatározott, enélkül el nem képzelhető alkotásegyéniséggel, úgy a hatásban is. A tudomány feltárja törvényszerűségében a tudattól független objektív valóságot. A művészet közvetlenül hat az emberi szubjektumra, az objektív valóságnak, a társadalmi embereknek kölcsönös vonatkozásaikban, a természettel való társadalmi anyagcseréjükben való visszatükrözése itt közvetítő tag, persze nélkülözhetetlen közvetítő tag, de mégis pusztán eszköz a szubjektum e növekedésének létrehozatalára. Ezért mondhatjuk, hogy ennek az ellentétnek döntő ismertetőjegye a következő: a tudományos visszatükrözés az ő objektivitásának, lényegének, törvényszerűségének magánvalóságából a lehető legmegfelelőbb számunkravalóságot csinálja; hatása az emberi szubjektivitásra tehát mindenekelőtt a tudatnak, a természetről, társadalomról és emberről való tudatos tudásnak extenziv és intenziv kifejtése, kiszélesítése és elmélyítése. A művészi visszatükrözés egyrészt a valóságnak olyan képmásait teremti, amelyekben az objektivitás magánvalósága az ábrázolt világ magáértvalóságává, a műalkotásegyéniséggé változik át, másrészt az ilyen művek adekvát hatása felébreszti és felfokozza az emberi öntudatot: amikor a befogadó — az imént jellemzett módon — átél egy-egy ilyen magáértvaló „valóságot", akkor a szubjektum

magáértvalósága keletkezik benne, olyan öntudat, amely nem áll a külvilágtól való ellenséges elkülönülésben, hanem azt jelenti, hogy egy gazdagon és mélyen felfogott külvilágot gazdagabban és mélyebben vonatkoztatunk az embernek ezáltal gazdagított és elmélyített öntudatára, az embernek mint a társadalom, az osztály, a nemzet tagjának, mint öntudatos mikrokozmosznak az emberiség fejlődése makrokozmoszában.[8]

De ha így megállapítottuk az ellentétet a visszatükrözés két neme között, újra emlékeztetnünk kell arra, hogy mind a kettő ugyanazt a valóságot tükrözi, hogy mind a kettő — persze különböző módon — az emberiség ugyanazon társadalmi-történelmi fejlődési folyamatának mozzanatai. Ezért nem szabad itt sem a tudatot és öntudatot egymást mereven kizáró ellentétbe hozni, amint pl. Caudwell teszi a dekadencia ideológiájának befolyása alatt, hanem a világ szubjektív befogadásának pólusait kell látni bennük, amelyek között számtalan dialektikus kölcsönhatás és átmenet hatékony. Mert magától értetődik, hogy azok a visszatükrözött tudományos tartalmak, amelyek elsődlegesen csak egy a tudattól függetlenül létező valóságot tesznek az emberi tudat birtokává, rendkívüli, olykor éppenséggel átalakító hatásuk van az emberi öntudat fejlődésére. Talán elegendő, ha arra a hatásra gondolunk, amelyet teszem Kopernikus vagy Darwin tudományos felfedezései gyakoroltak az emberek öntudatának mi-jére és miként-jére, nem is szólva Marx vagy Lenin hatásáról, az általuk közvetített gazdasági és történelmi ismeretek hatásáról az emberek társadalmi és nemzeti öntudatára. Másrészt többször kiemeltük ezekben a fejtegetésekben, hogy az öntudatnak a műalkotások hatása révén való kifejtésére teljességgel nélkülözhetlen a kerülőút a valóság visszatükrözésén át, sőt ezt a tényállást konkrét marxista elemzésnek meg kell állapítania még olyan műfajokban is, mint a zene vagy a líra, amelyekben a dekadencia ideológiája ezt tagadni szokta. Hogy a nagy epika, a tragédia, a valóban nagy festészet stb. mindenkor tartalmilag is „világokat" közvetítenek és csak ezen az úton hatnak az öntudatra, az ismeretes. Ki tudná meghatározni, vajon a művészet vagy a tudomány révén tette-e több ember magáévá hazája történetét?

Átmenetek és kölcsönhatások tehát nagy szerepet játszanak itt. Mégis — vagy inkább éppen ezért — a tudat (tudomány) és öntudat (művészet) polarizációja tény, helyes ismertetőjegye a visszatükrözés két neme differenciálódásának. Hogy ez a polarizá-

[8] A magáértvaló-lét kifejezést itt abban az értelemben használom, mint Marx *A filozófia nyomorá*ban (Szikra, 1952).

ció csak hosszú történeti fejlődés folyamán érte el tiszta formáját, hogy régibb korokban a tudomány is, a művészet is sokszorosan vegyülve jelentek meg a valósággal szemben való magatartásnak olyan fajaival, amelyek közben a legmesszebbmenően kiszorultak ezekről a területekről (mágia, vallás), az nem cáfolja meg, hanem megerősíti felfogásunkat. Mert a tudomány is, a művészet is csak ebben a tisztaságukért, a valóság visszatükrözésében való specifikus jegyükért folyó harcban vívhatták ki megfelelő formájukat. A dialektikus materializmus elmélete számára azonban ezek a történetileg elért adekvát formák alkotják a vizsgálódás lényeges tárgyát; polarizációjuk fejlődésének történelmi feltételeivel a történelmi materializmusnak kell számot vetnie.

Ebből következik, hogy a mégoly számos metszőpont, átfedés stb., amely a visszatükrözés két nemének konkrét objektivációiban található, hogy a még oly számos kölcsönhatás és átmenet termékeik keletkezésében és hatásában nem szüntetheti meg a pólusok alapvető ellentétét. Az előbbi következik a visszatükrözött valóság közösségéből, az utóbbi struktúraformáiknak fokozatosan kialakult különbözőségéből. Ha azonban túl akarunk menni az esztétikai visszatükrözésben a legdurvább (és gyakran legegyoldalúbb, legtöbb zavart okozó) általánosságokon, akkor — természetesen kellően tekintetbe véve ezt a közös alapot — mégis a különbözőséget, az ellentétességet kell hangsúlyozni. Ezt kíséreltük meg ezekben a fejtegetésekben a különösség kategóriájának szerepével. A tudomány és művészet az életben és az emberiség fejlődésében való szerepének imént jelzett polarizációja, a tudat és öntudat polarizációja nem egyéb, mint végkövetkeztetés, összefoglalása mindazoknak a specifikus meghatározásoknak, amelyeket úgy nyerünk, hogy — segítségül véve elméletünket a különösség kategóriájáról az esztétikai visszatükrözésben — figyelemmel kísérjük a művészeti jelenségeket.

NÉV- ÉS CÍMMUTATÓ

A könyvben említett címek szerzőjük nevénél találhatók meg

A

Aischylos (i. e. 525—456) 196, 244
Anouilh, Jean (1910) 197
Aristophanés (i. e. 450—385) 244
Aristotelés (i. e. 384—322) 9, 10, 55, 73, 86, 90, 97, 103, 104, 108, 109, 111, 112, 127, 132, 141, 165, 200, 201, 203, 207, 208, 209, 219, 220, 241, 243
Metafizika 200
Poétika 104, 208
Politika 104
Arnim, Ludwig Joachim [Achim] von (1781—1831) 125
Augustus, Caius Julius Caesar Octavianus (i. e. 63—i. u. 14) 90

B

Bacon, Francis, verulami lord (1561—1626) 14, 116
Balzac, Honoré de (1799—1850) 110, 139, 165, 166, 190, 191, 201, 202, 214, 219, 227
Előszó az emberi komédiához 110, 214
Emberi komédia 214
Bauer, Bruno (1809—1882) 42, 72, 77, 98
Bauer, Edgar (1820—1886) 72
Beaumarchais, Pierre Augustin (1732—1799) 244
Figaró házassága 244
Beaumont, Francis (1594—1616) 160
Becher, Johannes (1891) 157
Abschied 157
Beethoven, Ludwig van (1770—1827) 176
Belinszkij, Visszarion Grigorjevics (1811—1848) 186, 187
A művészet eszméje 186
Berkeley, George (1684—1753) 15
Brentano, Klemens von (1778—1842) 125
Breton, André (1896) 159
Breughel [Brueghel], Pieter (1510—1530 között— 1569) 139
Bruno, Giordano (1548—1600) 173
Buharin, Nyikolaj (1888) 95

C

Caesar, Caius Julius (i. e. 100—44) 90
Cassirer, Ernst (1874—1945) 13, 19
Cato, Marcus Porcius C. Censorius [C. Maior] (i. e. 234—149) 178
Caudwell, Christopher (1907—1937) 163, 229, 245
Illusion and Reality 229
Cervantes, Saavedra Miguel de (1547—1616) 198, 244
Don Quixote 198
Chatrian, Alexandre (1826—1890) 160
Courbet, Gustave (1819—1877) 225
Croce, Benedetto (1866—1952) 137
Cromwell, Oliver (1599—1658) 90
Csernisevszkij, Nyikolaj Gavrilovics (1828—1889) 188, 204, 205, 221, 243
Válogatott filozófiai művei 188, 221
Cuvier, Georges (1769—1832) 11 110, 115, 116

D

Dacier, André (1651—1722) 108
Dante, Alighieri (1265—1321) 139, 176
Darwin, Charles Robert (1809—1882) 44, 173, 245
Daumier, Honoré (1808—1879) 180, 244
Descartes, René (1596—1650) 10
Dickens, Charles [Boz] (1812—1870) 139, 140
Diderot, Denis (1713—1784) 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 121, 127
Oeuvres complètes 105
Dobroljubov, Nyikolaj Alekszandrovics (1836—1861) 131, 188, 202, 203, 209, 220
Ausgewählte philosophische Schriften 131
Ki a bűnös? 202
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics (1821—1881) 162, 166, 219
Duns Scotus, Johannes (1274—1308) 10
Dühring, Eugen (1833—1921) 44

E

Eckermann, Johann Peter (1792—1854) 125, 126
Gespräche mit Goethe 126
Engels, Friedrich (1820—1895) 10, 40, 41, 42, 44, 57, 65, 72, 74, 75, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 97, 131, 150, 166, 179, 196, 197, 199
A család, a magántulajdon és az állam eredete 80, 197
Anti-Dühring 44
A természet dialektikája 75, 84, 86, 199
Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása 40
Levele Minna Kautskyhoz. 1885. XI. 26-án 131
Levele Starkenburghoz. 1894. I. 25-én 90
Marx Károly: „A politikai gazdaságtan bírálatához" 83
Erckmann, Emile (1822—1899) 166
Euripidés (i. e. 484—406) 109, 110
Elektra 110

F

Faust, Johann dr. (1480—1540 körül) 115, 241
Feuerbach, Ludwig Andreas (1804—1872) 64, 87, 88, 207
A hegeli filozófia bírálata 87, 88
Fichte, Johann Gottlieb (1762—1814) 28, 37
Die Wissenschaftslehre in ihrem allgemeinen Umrisse 28
Fiedler, Konrad (1841—1895) 212
Flaubert, Gustave (1821—1880) 133, 172, 175
Fletcher, John (1579—1625) 160
Fludd, Robert [Robertus de Fluctibus] (1574—1637) 116
Fogarasi Béla (1891) 94, 173
Logika 94
Fourier, François-Marie-Charles (1772—1837) 195
Frigyes Vilmos [III.] (1770—1840) 40, 52, 66

G

Galilei, Galileo (1564—1642) 173
Garnett, Edward William (1868—1937) 162
Gassendi, Pierre (1592—1655) 116
Geoffroy de Saint Hilaire, Étienne (1772—1844) 11, 34, 110
Goethe, Johann Wolfgang (1749—1832) 11, 12, 21, 24, 25, 34, 46, 101, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 136, 152, 176, 182, 183, 185, 201, 222, 229 232, 241
Annalen 114
Bedeutende Förderung durch ein einziges geistreiches Wort 123, 124
Die Leiden des jungen Werthers 244
Die Metamorphose der Pflanzen 120
Die natürliche Tochter 136
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stiel 126
Episches. Naturphilosophie 122
Farbenlehre 115
Faust 115, 241

Götz von Berlichingen 136
Iphigenie auf Tauris 136
Levele Schillerhez. 1797. VIII. 22—23-án 125
Levele Zelterhez. 1802. VI. 22-én 116
Levele Zelterhez. 1808. X. 30-án 125
Materialen zur Geschichte der Farbenlehre. Konfession des Verfassers 118
Nachträge zur Farbenlehre: Neueste aufmunternde Aufnahme 114, 119
Sprüche in Prosa. Maximen und Reflexionen 117, 121, 122, 126, 229, 232
Sprüche in Prosa. Nachträgliches 120
Sprüche in Prosa. Über Naturwissenschaft 117, 122, 126
Über Stiedenroths Psychologie 123
Wahlverwandschaften 120
Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil 119
Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen: Anschauende Urteilskraft 114
Gogol, Nyikolaj Vasziljevics (1809—1852) 166
Goncourt, Edmond de (1822—1896) 160
Goncourt, Jules de (1830—1870) 160
Goncsarov, Ivan Alekszandrovics (1812—1891) 202, 227
Oblomov 202, 227
Gorkij, Maxim [Alekszej Makszimovics Peskov] (1868—1936) 89, 133, 191, 218, 227, 239
Az anya 191
Az Artamonovok 191
Az irodalomról 218
Goya y Lucientes, Don Francisco de (1746—1828) 244

H

Haller, Karl Ludwig von (1768—1854) 48
Harkness, Mary [írói álneve John Law] 166
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831) 22, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 96, 97, 99, 103, 104, 113, 119, 121, 123, 125, 127, 131, 133, 141, 149, 170, 171, 176, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 241
A logika tudománya. II. köt. 43, 44, 55, 60, 83
Esztétikai előadások 53, 170, 176, 184, 241
A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai (Kislogika) 49, 58, 149, 182
Enzyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 34
Die Verfassung Deutschlands. Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie 36
Die Vernunft in der Geschichte 39, 42
Grundlinien der Philosophie des Rechts 46, 50, 53, 66, 67
Jenenser Realphilosophie 43
Phänomenologie des Geistes 40, 41, 43, 49, 87, 88, 241
Philosophische Propädeutik 59
Wissenschaftliche Behandlungsarten des Naturrechts 37
Heine, Heinrich (1797—1856) 152
Hérakleitos [ephesosi] (i. e. 540—480 körül) 76
Heinroth, Johann Christian (1773—1843) 123
Herwegh, Georg (1817—1875) 178
Herzen, Alekszandr Ivanovics (1812—1870) 202
Ki a bűnös? 202
Hildebrand, Adolf (1847—1921) 212
Hobbes, Thomas (1588—1679) 10, 116
Hofmannsthal, Hugo von (1874—1929) 243
Homéros (i. e. 8. század körül) 160, 199, 240
Hume, David (1711—1776) 15
Hurd, Richard (1720—1808) 105, 108, 109, 110, 112

Ibykus [Ibykos] (i. e. 530 körül) 124
Ibsen, Henrik (1828—1906) 197, 198
Nóra 239
Vadkacsa 197, 198
Ilf, Ilja [Fajnzilberg, Ilja Arnoldovics] (1897—1937) 160

K

Kant, Immanuel (1724—1804) 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 44, 45, 55, 62, 74, 75, 80, 90, 112, 113, 137, 156, 168, 169, 172, 207
Erste Einleitung zur Kritik der Urteilskraft 13, 16, 17, 19,
Kritik der reinen Vernunft 11, 12, 14, 15, 18, 21, 23, 24
Kritik der Urteilskraft 11, 12, 14, 16, 18, 20, 21, 24, 37, 38, 102, 113, 137, 156, 169, 176, 207
Kautsky, Minna (1836—1912) 131
Kepler, Johannes (1571—1630) 116
Kleist, Heinrich von (1777—1811) 166
Kierkegaard, Sören Aabye (1813—1855) 98, 99
Kopernikus, Nicolaus (1473—1543) 11, 173, 245

L

La Bruyère, Jean de (1645—1696) 108
Lafargue, Paul (1842—1911) 191
Emlékezések Marxra 191
Lajos Fülöp (1773—1850) 191
Lamarck, Jean-Baptiste (1744—1829) 34
Lassalle, Ferdinand (1825—1864) 62, 76
Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos 76
Lawrence, David Herbert (1885—1930) 162, 163, 229
Stories, Essays and Poems 163
Leibl, Wilhelm (1844—1900) 225
Leibniz, Gottfried (1646—1716) 29, 103
Lenin, Vlagyimir Iljics (1870—1924) 9, 11, 14, 17, 18, 22, 43, 44, 73, 82, 83, 86, 87, 90, 94, 95, 97, 103, 149, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 184, 189, 190, 194, 207, 220, 245
Az imperializmus mint a kapitalizmus legfelső foka 94, 95
A narodnyikság gazdasági tartalma Sztruve úr könyvében 179
„Baloldaliság" — a kommunizmus gyermekbetegsége 190 220
Előadói beszéd a pártprogrammról az OK(b)P VIII. kongresszusán 95
Filozófiai füzetek 9, 44, 73, 83, 86, 90, 97, 149, 182, 184, 207
Materializmus és empiriokriticizmus 173
Leonardo da Vinci (1452—1519) 155
Lermontov, Mihail Jurjevics (1814—1841) 202
Korunk hőse 202
Lessing, Gotthold Ephraim (1729—1781) 105, 106, 107 108, 111, 112, 113, 127, 132
Emilia Galotti 112
Hamburgische Dramaturgie 105, 107, 111
Minna von Barnhelm 112
Nathan der Weise 112
Liebermann, Max (1847—1935) 230
Lifschitz, Mihail Alexandrovics 131, 166
Marx und Engels über Literatur und Kunst 131, 166
Linné, Karl (1707—1778) 12, 116
Lucanus, Marcus Annaeus (i. sz. 39—65) 178
Lukács György (1885)
Adalékok az esztétika történetéhez 204
A modern mű tragédiája (Német realisták) 192
A realizmus problémái 192, 227
A realizmusról van szó (A realizmus problémái) 192
Az ész trónfosztása 25
Der junge Hegel 34, 43, 241
Expressionizmus (Német realisták) 192

Goethe és kora 241
Levélváltás Anna Seghersszel (A realizmus problémái) 192
Nagy orosz realisták 166, 227
Német realisták 157, 192, 229
Politikai pártosság és költői beteljesedés (Német realisták) 229

M

Malenkov, Georgij Makszimilianovics (1902) 227
Mallarmé, Stéphane (1842—1898) 229
Malraux, André (1895) 229
Mann, Thomas (1875—1955) 157, 166
Doktor Faustus 157
Marinetti, Filippo Tommaso (1876—1942) 162, 163
Marx, Karl (1818—1883) 10, 25, 36, 40, 42, 43, 44, 50, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 88, 90, 92, 96, 98, 103, 104, 105, 116, 131, 138, 154, 157, 166, 181, 191, 195, 196, 197, 199, 209, 217, 226, 237, 240, 243, 245
A filozófia nyomora 245
A gothai program kritikája 195
A hegeli jogfilozófia bírálatához 65, 66
A politikai gazdaságtan bírálatához 62, 83
A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai 62, 63, 71, 73, 76, 79, 80, 88, 138, 209, 237, 243
A tőke 43, 62, 70, 71, 74, 79, 80, 81, 82, 83, 103, 104, 181, 217, 226
Értéktöbblet-elmélet 157
Levele Engelshez. 1858. I. 14-én 62
Levele Engelshez. 1861. XII. 9-én 76
Levele Engelshez. 1868. III. 25-én 96
Ökonomiai-filozófiai kéziratok 77, 78, 116
Marx—Engels
A német ideológia 65, 74, 98
A szent család 10, 42, 166
Művészetről, irodalomról 72
Maupassant, Guy de (1850—1893) 133
Étude sur le roman 133
Mayer, Julius Robert (1814—1878) 84
Michelangelo, Buonarroti (1475—1564) 139, 176
Molière [Jean-Baptiste Poquelin] (1622—1673) 106, 109, 110, 199, 219
A fösvény 106
Morelli, Giovanni [Ivan Lermolieff] (1816—1891) 89

N

Nadeau, Maurice 159
Histoire du surrealisme 159
Napóleon, I. [Bonaparte] (1769—1821) 40, 52, 66, 90
Napóleon III. (1808—1873) 191
Newton, Isaac (1643—1727) 12, 115, 118, 156
Novalis [Hardenberg, Friedrich] (1772—1801) 117

O

Oehlenschläger, Adam (1779—1850) 125
Oken, Lorenz (1779—1851) 34

P

Palissot de Montenoy, Charles (1730—1814) 105, 106
Parrhasios (i. e. 5. század) 101
Petrov, Jevgenyij Petrovics [Katajev] (1903—1942) 160
Platón (i. e. 427—347) 10, 28, 51, 101, 102, 141, 142, 163, 205, 207, 208, 243
Az állam 102
Ión 163
Poétika 102
Plehanov, Georgij Valentyinovics (1856—1918) 237
A marxizmus alapproblémái 237
Plotinos (205—270) 142

Poe, Edgar Allan (1809—1849) 229
Proust, Marcel (1873—1922) 229
Puskin, Alekszandr Szergejevics (1799—1847) 152, 202, 219, 229
Anyegin 202

R

Rabelais, François (1495—1553) 244
Racine, Jean-Baptiste (1639—1699) 136, 139
Ranke, Leopold (1795—1886) 100
Rembrandt, Harmensz van Ryn (1606—1669) 177
Ricardo, David (1773—1823) 47, 50
Rickert, Heinrich (1863—1936) 100
Riemer, Friedrich Wilhelm (1774—1845) 126
Mitteilungen über Goethe 126
Rosenkranz, Karl (1805—1879) 62, 98
Rousseau, Jean-Jacques (1712—1778) 49, 168
Rubens, Peter Paul (1577—1640) 201

S

Sancho [Max Stirner gúnyneve] 98
Savigny, Friedrich Karl von (1779—1861) 48
Schelling, Friedrich Wilhelm Josef (1775—1854) 11, 12, 25, 26, 27, 28, 29 30, 31, 32, 33, 34, 44, 45, 103, 113, 117, 124, 125, 142
Erster Entwurf zum System der Naturphilosophie 26
Ideen zu einer Philosophie der Natur 29
Weltseele 25, 27
Schiller, Friedrich (1759—1805) 113, 114, 121, 124, 125, 174
Die Kraniche des Ibykus 124
Levele Goethéhez. 1797. VIII. 30-án 125
Schopenhauer, Arthur (1788—1860) 14
Scott, Walter Sir (1771—1832) 190
Seghers, Anna (1900) 192
Shakespeare, William (1564—1616) 136, 139, 176, 180, 201 219, 231
Hamlet dán királyfi 231
Lear király 201
Macbeth 231
Rómeó és Júlia 239
Sieyès, Emanuel (1748—1836) 35
Simmel, Georg (1858—1918) 47, 100, 129, 137
Smith, Adam (1723—1790) 47, 49, 50
Sókratés (i. e. 469—399) 97
Solohov, Mihail Alekszandrovics (1905) 191
Csendes Don 191
Sophoklés (i. e. 496—406) 109, 110 196, 197, 239
Antigoné 196, 197
Elektra 110
Oedipus király 239
Spengler, Oswald (1880—1936) 195
Spinoza, Baruch [Benedictus] (1632—1677) 10 14, 20, 27, 55, 93, 165
Etika 165
Starkenburg, Heinz [Borgius Walter] 90
Stendhal [Henri Beyle] (1783—1842) 201, 202
Vörös és fehér 202
Vörös és fekete 202
Stirner, Max [Kaspar Schmidt írói álneve] (1806—1856) 74, 77, 98, 99
Stuartok (uralk. Skóciában 1371—1660-ig; Angliában 1603—1688-ig) 190
Sue, Eugène (1804—1857) 166
Swift, Jonathan (1667—1745) 180

Sz

Szabó Miklós 102
Szaltikov—Scsedrin, Mihail Jevgrafovics (1826—1889) 180, 201, 202, 219
A Galavljov-család 202
Sztálin, Joszif Visszarionovics (1879—1953) 94, 149, 194
A leninizmus kérdései 94
Anarchizmus vagy szocializmus 149
Sztruve, Pjotr Berngardovics (1870—1944) 179

T

Thomson, George 196
Aeschylus and Athens 196
Tizian [Tiziano Vecellio] (1477—1576) 139, 140
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics (1828—1910) 162, 166, 180, 219, 226, 227, 229
Háború és béke 229
Karenina Anna 226
Trendelenburg, Friedrich Adolf (1802—1872) 99
Logische Untersuchungen 99
Turgenyev, Ivan Szergejevics (1818—1883) 162, 201. 202
Rugyin 202

V

Vergilius, Publius Maro (i. e. 70—19) 199

W

Weber, Max (1864—1920) 100
Werner, Zacharias (1768—1823) 125
Windelband, Wilhelm (1848—1915) 100

Y

Young, Edward (1683—1765) 168, 169

Z

Zelter, Karl Friedrich (1758—1832) 116, 125
Zeuxis (i. e. 400 körül) 101
Zola, Emile (1840—1904) 175